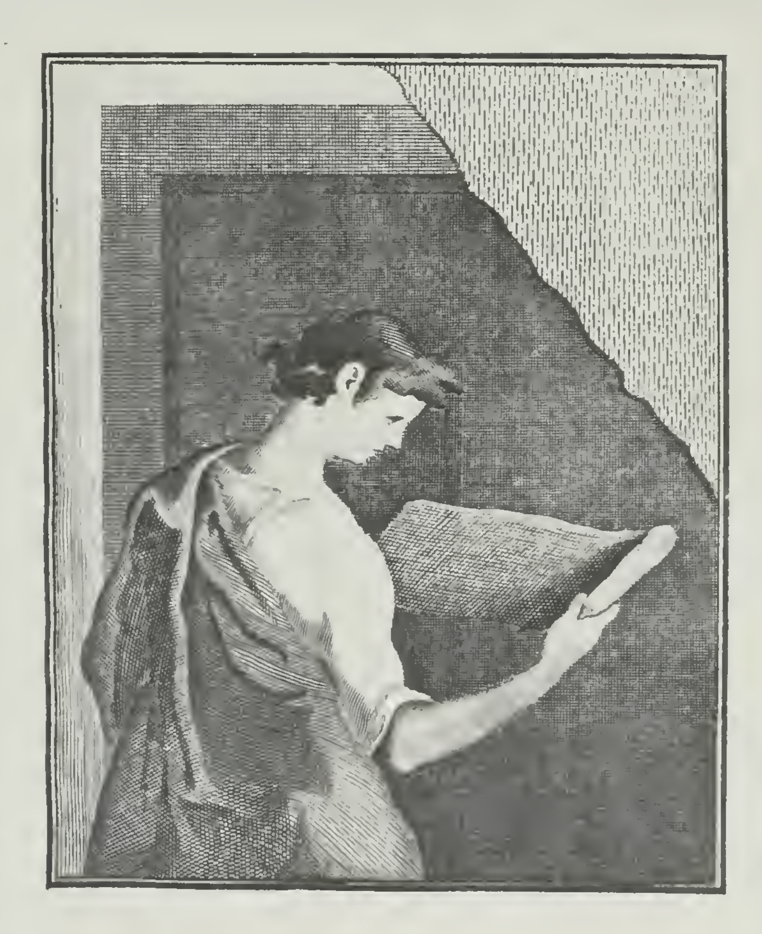










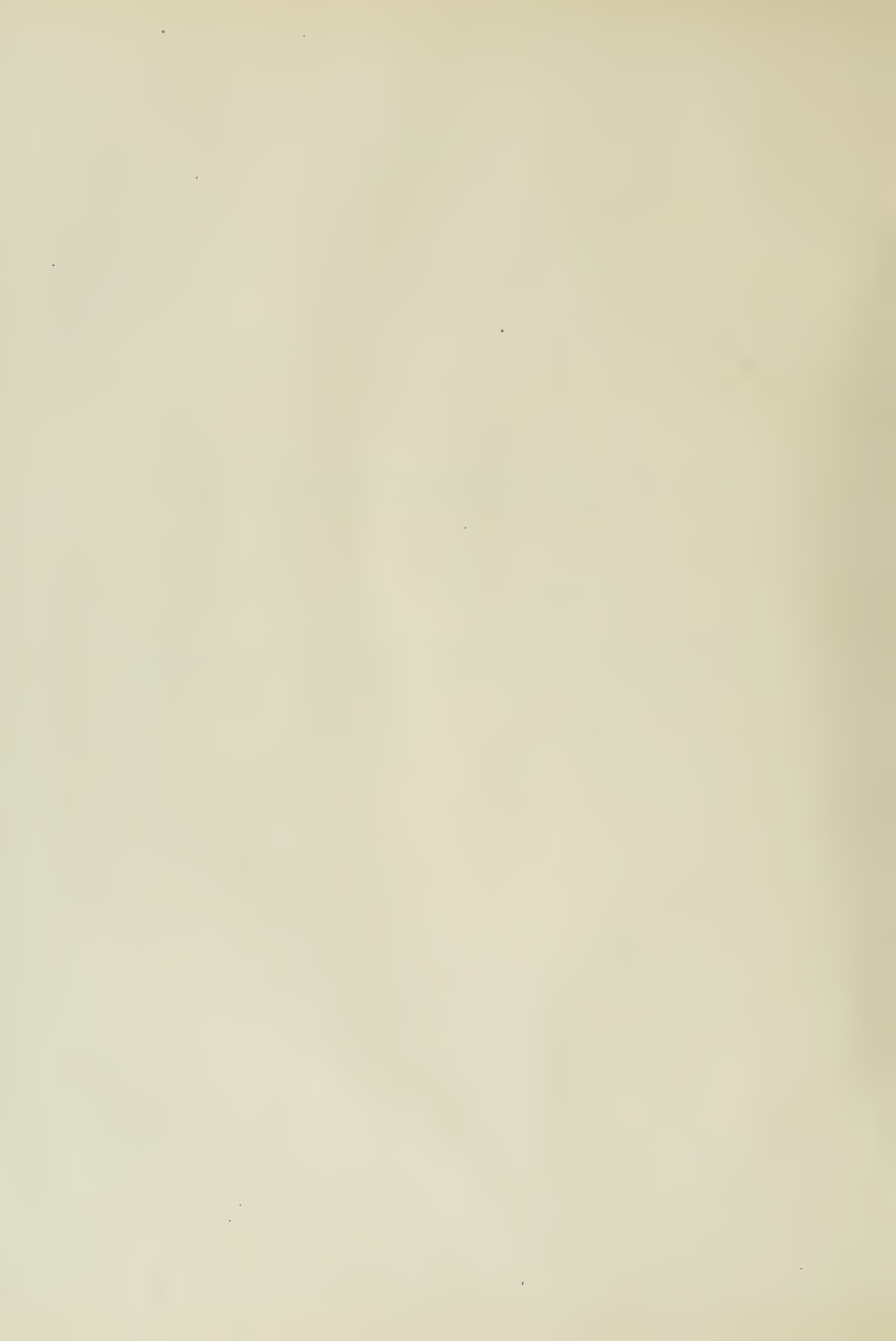






INTERMEZZI

KUNSTGESCHICHTLICHE STUDIEN



INTERMEZZI

KUNSTGESCHICHTLICHE STUDIEN

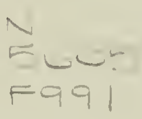
VON

A. FURTWÄNGLER

MIT 4 TAFELN UND 25 ABBILDUNGEN IM TEXTE

INHALT:

LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG VON GIESECKE & DEVRIENT
1896.





DEM LIEBEN FREUNDE

GEORG LÖSCHCKE

GEWIDMET

SEPTEMBER 1896



EIN ALTGRIECHISCHER BRONZEKOPF

DES

HERZOGS VON DEVONSHIRE





Die kleine Reihe der Originalwerke aus der Zeit der emporsteigenden Entwickelung der griechischen Skulptur und gar den ganz engen Kreis originaler altgriechischer Grossbronzen um ein neues Stück bereichert zu sehen, ist eine besondere Freude, die mir im Herbst des vergangenen Jahres auf dem Landsitze des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth zu Teil wurde.

Ich verdanke dieselbe dem gelehrten und kunstsinnigen Bibliothekar des Herzogs, Herrn Professor S. A. Strong, der mich auf die Existenz eines merkwürdigen grossen Bronzekopfes in der Bibliothek zu Chatsworth aufmerksam machte und mir die Erlaubnis zum Besuch wie der eingehenden Besichtigung und photographischen Aufnahme desselben vermittelte und mir in liebenswürdigster Weise als Führer durch die Kunstsammlungen des Schlosses diente.

In der Bibliothek von Chatsworth befindet sich seit langem der hier auf den beigefügten Lichtdrucktafeln und obenstehend in fünf Ansichten wiedergegebene etwas überlebensgrosse Bronzekopf (die Gesichtslänge beträgt 0,205). Es wird angegeben, dass er („by one of the recent dukes") aus Smyrna erworben worden sei. Weiteres ist über die Provenienz nichts bekannt. Den deutschen Archäologen, die England bereisten, auch Michaelis, war er unbekannt geblieben. Die zahlreichen neueren Kunsthistoriker, die Chatsworth besucht haben, scheinen ihn nicht der Beachtung gewürdigt zu haben; hat doch selbst Waagen keine Notiz von ihm

genommen. Die einzige litterarische Erwähnung ist die von Sidney Colvin bei Michaelis; er hielt den Kopf für spät und anscheinend für unbedeutend.[1]

Der Kopf ist prachtvoll erhalten. Er ist noch wie er aus der Erde gekommen ist, unverändert. Man hat ihn glücklicherweise sogar ungereinigt gelassen; nicht nur ist die Oxydation nirgend beseitigt, auch die Erde haftet an vielen Stellen noch an. Antike Beschädigungen hat er nur wenige erfahren. Die wie immer an griechischen Grossbronzen aus farbigen Stoffen eingesetzt gewesenen Augäpfel sind verloren gegangen. In der rechten Augenhöhle hat sich indes noch das Wimperblech erhalten;[2] nur sind die Wimperzacken bis auf Reste abgebrochen. Am linken Auge ist das ganze Wimperblech herausgefallen. Vorn über der Stirne ist das Haar wie von Hammerschlägen oder dem Fall auf etwas Hartes flach geschlagen. Die Enden des Haarknotens über der Stirne sind abgebrochen. Es fehlt ferner die ganze Lockenreihe, welche einst das linke Ohr ebenso bedeckte, wie das rechte bedeckt ist; über dem linken Ohre ist die Ansatzspur der jetzt abgebrochenen Locken sichtbar. Eine stärkere Verletzung hat der Hinterkopf erfahren, in den ein grosses Loch hereingeschlagen ist.

Hiervon abgesehen ist die Erhaltung eine vorzügliche. Die Bronze ist nach dem Gusse stark ciseliert worden. Das Gesicht ist fein geglättet. Die Patina hat hier eine besonders schöne lichtgrüne Farbe. An einigen Stellen kommen die an guten alten Bronzen oft zu beobachtenden kupferroten Wucherungen vor.

Der Kopf ist hohl gegossen. Unten am Halse, ebenso wie an den Augen, ist der Guss sehr dick, an dem Loch des Hinterkopfes ziemlich dünn. Der untere Rand ist, bis etwa auf ein kleines Stückchen an der rechten Seite, Bruchrand; der Kopf ist gewiss getrennt gegossen und auf eine Statue aufgesetzt gewesen. Daher erklärt sich die Dicke des Gusses am unteren Ende des Halses, die auch an anderen alten Bronzeköpfen erscheint.[3] Der grössere Teil der reichen Haartur ist besonders gegossen und angesetzt. Mit dem Kopfe selbst gegossen ist ausser dem Oberkopfhaar nur die Stirnhaartur. Beide Ohren sind voll ausgearbeitet und mit dem Kopfe gegossen; doch wurden sie, wie bemerkt, beide von den darüber angesetzten Locken verdeckt. Man hat deshalb auch einen Gussfehler am linken Ohr stehen gelassen und nicht beseitigt, da er doch nicht sichtbar war; in der Höhlung der Ohrmuschel ist beim Guss ein Stück Metall stecken geblieben. Besonders gegossen und angesetzt sind die drei zierlichen Löckchen, die auf jeder Seite vor dem Ohre vorkommen, ferner alle die hinteren losen gedrehten Locken, die alle einzeln gearbeitet und angesetzt sind; endlich wahrscheinlich auch die Enden des Haarknotens über der Stirne.

[1] Michaelis, anc. marbles in Gr. Britain p. 277. Vergl. meine Abhandlung Statuenkopieen im Altertum I (Abh. bayr. Akad. I. Cl., 20, 3) S. 26 (550). Colvin (bei Michaelis) nennt den Kopf „late, somewhat heavy workmanship". Die Provenienz Smyrna bringt er gleich mit dem Typus in phantasievolle Verbindung, indem er behauptet, der Apollokopf gewisser bekannter Münzen von Smyrna stimme genau mit der Bronze überein: es ist auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit jenes späten Apollotypus mit dem Bronzekopfe vorhanden.

[2] Ueber diese Sitte, die Wimpern durch ein vorn ausgezacktes Blech anzugeben, vergl. Olympia, Bd. 4, die Bronzen, Text S. 14.

[3] Vgl. die zwei Köpfe von Olympia, Ol. IV, die Bronzen, No. 1. 2.

Dieses System, alle schwieriger zu giessenden Haarlocken einzeln zu arbeiten und dann anzusetzen, ist an altgriechischen Originalbronzen bekanntlich die Regel.[1] Daher man so viele einzelne archaische Bronze-Haarlocken in Olympia und auf der Akropolis zu Athen gefunden hat.[2]

Die Haare sind aufs sorgfältigste ciseliert. Die ganze Haarmasse ist leicht gewellt gebildet. Diesen Wellen folgen die feinen ciselierten Haarlinien, die alle vom Wirbel ausgehen. Sie sind indes weniger steif und regelmässig als an anderen älteren Köpfen. Häufig verlaufen die Linien und setzen dann wieder von neuem an; auch sind die Intervalle nicht ganz regelmässig. Sehr gut und natürlich sind diese flachen Haarlinien dann in die plastischen Locken und das Stirnhaar übergeführt, wo sie sich in der gleichen Weise fortsetzen.

Auch die Haare der Augenbrauen sind durch Ciselierung angegeben, und zwar durch überaus feine parallele Linien, welche schräg über den scharfen Brauenrand weggezogen sind und den Charakter wirklicher Härchen recht gut treffen, jedenfalls viel besser als die sonst an Bronzeköpfen übliche konventionelle Angabe der Brauenhaare durch zwei Reihen im Winkel gebrochener paralleler Striche.[3]

Schon die Art der technischen Ausführung lässt keinen Zweifel zu, dass wir es hier mit einem griechischen Originalwerke zu thun haben, und zwar einem solchen, das sein Meister mit hingebender Sorgfalt vollendete. Die stilistischen Formen mit ihrer Frische und Reinheit führen zu demselben Resultate. Es ist ein Original der Zeit rund um ol. 80 (460 v. Chr.), dessen Genuss uns hier vergönnt ist.

Die ungefähre Zeitbestimmung ergiebt sich aus dem Vergleiche mit datierten Werken, den Tyrannenmördern und den olympischen Tempelskulpturen.[4] Der Kopf kann von letzteren nicht weit entfernt sein; er ist sicher jünger als erstere; er steht am Ende des strengen Stiles und ist daher etwa um 465—460 v. Chr. zu datieren.

Er stellt einen kräftigen Jüngling oder erwachsenen Knaben mit reichem Haarschmucke dar. Nach hinten endet das Haar in gedrehte Locken, die den Hals bedecken. Kleine zierliche Löckchen, jederseits drei, hängen vor den Ohren herab. Das lange Stirnhaar ist von beiden Seiten her nach der Mitte gekämmt und die Enden sind hier in eine Schleife geschlungen.

Das Haar ist reich und voll und dennoch verhältnismässig sehr einfach angeordnet; auch fehlt jeder Schmuck von Binde oder Kranz. Wenn die gedrehten Locken uns recht künstlich scheinen, so ist dies nur Folge des stilistischen Ausdrucks, denn beabsichtigt sind sie als natürlich herabfallendes gelocktes Haar. Die Schleife über der Stirne aber dient dazu, das Hereinfallen der Haare in die Stirne zu verhindern; es ist eine bequeme Tracht, die nichts Würdevolles oder Feierliches, ja eher etwas Kurzfertiges, ja fast Nachlässiges an sich hat. Die Tracht ist speziell Knaben eigen und gehört recht eigentlich der

---

[1] Vgl. Olympia IV, die Bronzen, S. 9 zu No. 1. Meisterwerke der griechischen Plastik S. 677. 678.

[2] Olympia IV, S. 14 f.

[3] Vgl. hierüber meine Angaben in Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 10 zu No. 2, mit Anm.

[4] Ueber das Datum der letzteren s. Archäol. Studien H. Brunn dargebr. S. 85 f.

Periode des strengen Stiles an; in phidiasischer Kunst erscheint sie nur noch vereinzelt und verschwindet dann.[1]

Trotz dieser Einfachheit und Natürlichkeit ist die Haartracht reich und der Dargestellte ist kein gewöhnlicher Jüngling. Der Gedanke an einen Athleten etwa ist ganz ausgeschlossen. Es kann kaum ein Anderer als Apollon sein, der χρυσοκόμης, ἀκερσεκόμης, der kraftvoll schöne Knabe im vollen Haarschmucke, der βούπαις, wie ihn ein Epigramm auf eine in eben jener Epoche entstandene Statue von Onatas nennt.



Auch hat der Gesamtausdruck des Kopfes schon jene stolze stille Hoheit und Reinheit, durch welche es der Kunst gegen Ende des strengen Stiles schon zuweilen gelingt, das tiefere apollinische Wesen anzudeuten. Nirgends vollendeter als in dem Typus des Cassler Apollon,

[1] Vgl. über die Tracht Meisterwerke S. 678 f. Den dort angegebenen Beispielen ist namentlich noch hinzuzufügen: eine interessante Bronzestatuette aus dem Ptoion, die wahrscheinlich Apollon darstellt (sie soll demnächst von französischer Seite publiziert werden); hinten Haarrolle, vorn der Knoten ganz wie hier. Die Figur gehört in die Zeit um 460—450 v. Chr. Etwas jünger und von ganz freiem Stile im Körper ist die Bronze Monum. et mémoires, fond. Piot, I pl. 15. 16; hinten Haarrolle, an den Seiten über den Ohren Locken, vorn der Stirnknoten; sie stellt sicher keinen Athleten dar, wie H. de Villefosse wollte (vgl. Berl. Philol. Wochenschr. 1896, S. 723), sondern einen Gott oder Heros; unter der rechten Achsel scheint ein Stab aufgestützt gewesen zu sein: unbärtiger Heilheros?

dem bedeutendsten Götterbilde, das die Epoche vor dem freien Stile geschaffen, und einem der grossartigsten, das die griechische Kunst überhaupt hervorgebracht. Wir können den Vergleich unseres Bronzekopfes mit jenem Typus nicht vermeiden, da beide der gleichen Epoche angehören; wir legen damit aber den höchsten Massstab an ihn an.

Neben dem Cassler Apollontypus[1] erscheint der des Bronzekopfes weniger ideal und erhaben. Jener Cassler ist solenner, im Aeusserlichen der Haartracht, wie in der Formbildung und dem Ausdruck; er ist religiöser, er hält den Beschauer in scheuer Ferne und schwebt in abgeklärter ernster Ruhe; dem Anderen lässt sich eher nahen, er ist menschlicher, natürlicher, frischer; aber seine Züge sind härter und weniger gross. Der Cassler ist konsequenter auf den Ausdruck einer Idee gebaut, seine grossen Züge sind ganz aus einer starken und tiefen Empfindung erschaffen; der Bronzekopf hat mehr von gewöhnlicher gesunder Natur, seine Einzelformen wirken mehr einzeln und sind weniger als dort zu voll empfundenem Ganzen verschmolzen.

Aber stellen wir den neuen Kopf einmal neben den Apollon aus dem Westgiebel von Olympia, wieder ein ungefähr gleichzeitiges Werk: da erscheint er als der weit bedeutendere. Von jenem etwas schweren, fast stumpf gleichgültigen und bäurischen Wesen des olympischen Apoll unterscheiden ihn geistige Frische und Lebendigkeit und vornehmer Ausdruck.

Natürlich müssen wir auch den Typus des sog. Omphalos-Apollo[2] vergleichen, dessen Original ein sehr berühmtes und beliebtes gewesen sein muss, das um dieselbe Zeit entstanden ist, wie der Bronzekopf. Gegen jenen erscheint nun unsere Bronze doch herber und härter; die elegante Anmut, die jenen nur menschlich schön gefassten Apollo auszeichnet, fehlt der neuen Bronze durchaus, die den Gott dafür ernster und erhabener giebt.

Noch andere Apollostatuen lassen sich vergleichen, die wesentlich derselben Epoche angehören. Eine jede ist wieder anders. So der Typus des Mantuaner oder Pompejaner Apoll's.[3] Sein Reiz besteht namentlich in einer eigentümlich weichen träumerischen, doch

---

[1] Wir geben umstehend das Exemplar Barracco des Cassler Apollotypus in der nach den schönen Bruckmann'schen Aufnahmen gemachten Abbildung Meisterwerke S. 377, Fig. 53 wieder.

[2] Vgl. Meisterwerke S. 115 f. 381. Die beste Kopie des Kopfes ist die neue in Paris, Monum. et mém., fond. Piot, I pl. 8. 9.

[3] Der Kopf des Pompejaner Exemplars umstehend nach Meisterwerke S. 79, Fig. 3. — Ueber den Typus vgl. Meisterwerke d. gr. Pl., S. 32. 80. Berliner Philol. Wochenschr. 1894, S. 81 ff. Ueber eine Replik der S. Despuig s. Statuenkopieen im Altert. I (Abh. d. bayr. Akad. 1. Cl., XX, 3), S. 547, Anm. 2. Neuerdings hat über den Typus gehandelt Wolters, Jahrb. d. arch. Inst. 1896, S. 1 ff. Er weist in überzeugender Weise nach, dass der nackte, die Leier haltende Gott mit den Gymnopädien zu Sparta zusammenhänge und das Original dort gestanden habe. Zur Bestimmung des Künstlers wird aber hierdurch nichts gewonnen: ich halte an meiner früheren Vermutung, Hegias, fest. — Nebenbei sei bemerkt, dass Wolters sich eine Bestätigung seiner These hat entgehen lassen, indem er die von mir, Meisterwerke S. 379, Fig. 54, publizierte Marmorstatue von Vresthena in der Nähe von Sparta nicht berücksichtigte; sie ist eine freiere Umbildung des Mantuaner Typus. Ich habe sie a. a. O. mit einigen anderen Indizien, darunter auch dem Hinweis auf den von Wolters ebenfalls benutzten spartanischen Münztypus, für die Vermutung zu verwenden gesucht, dass das Original des Cassler Apoll in Sparta stand; Wolters wird recht haben, dass es vielmehr das Original des Mantuaner war. — Eine Marmorstatuette aus Sparta 'Εφημ. ἀρχ. 1885, Taf. 4 hat Wolters indes mit Unrecht a. a. O. S. 4, Anm. 7 und S. 7, Anm. 17 als „geringe Replik" des Mantuaner Typus angeführt. Ich habe die Figur Meisterw. S. 379, Anm. 1. 2

etwas dumpfen und trüben Stimmung. Unser Bronze-Apoll erscheint frischer, energischer, kraftvoller. — Dann ist da der Apollo des Palazzo Pitti,[1] der noch wesentlich weicher, aber geistig unbedeutender ist. — Es folgt der schöne Apollo des Thermen-Museums,[2] der auf der Bahn des Mantuaner Typus weitergeht, aber nicht nur grössere Energie und Kraft, sondern auch eine neue Freiheit und bis dahin ungeahnte milde hohe Schönheit hereinbringt: mit ihm zieht die phidiasische, freiere Kunst ein, und die Grenze der von uns betrachteten Epoche ist überschritten.

Der Bronzekopf nimmt also seine ganz eigene Stellung ein. Wir betrachten nun seine einzelnen Formen noch etwas genauer. Von dem Haarknoten über der Stirne, der die auffälligste Eigentümlichkeit bildet, war schon die Rede. Er muss mit den jetzt abgebrochenen



zierlich aufgerollten Enden einen stattlichen Schmuck gebildet haben; zugleich ist er eine starke Betonung der Mitte. Das hinten in losen Ringellocken herabfallende Haar findet sich mehrfach an Apolloköpfen derselben Epoche, nicht auf Münzen, wohl aber auf Skulpturwerken; nur sind die Haare hier immer ein wenig länger, indem sie auf den Schulter- und Rückenansatz auffallen, während sie an der Bronze gerade vorher enden. Die Hauptbeispiele sind der ebengenannte Apollo des Palazzo Pitti, eine Statue des Capitolinischen Museums[3] und eine Herme ebenda,[4] ferner der erwähnte schöne Apoll des Thermen-Museums, endlich eine treffliche Marmorstatuette aus Sparta.[5]

als in Beziehung zu dem Cassler Typus genannt. Sie steht diesem jedenfalls näher als dem Mantuaner. Aber Replik ist sie von keinem der beiden. Sie ist übrigens keineswegs „nicht genau und nachlässig", sondern eine recht sorgfältige Arbeit: namentlich der Rücken ist fein durchgeführt. Die Haare hinten sind vom Mantuaner wie Cassler Typus völlig verschieden.

[1] Meisterw. S. 81. Brunn-Bruckmann, Denkm. Taf. 304. Arndt-Bruckmann, Einzelverkauf No. 208. 209.

[2] Meisterw. S. 77. Röm. Mitt. 1891, Taf. 10—12.

[3] Meisterw. S. 77, Anm. 4. 5. Röm. Mitt. 1891, Taf. 11. 12.

[4] Meisterw. S. 82. 83, Fig. 4.

[5] Ἐφημ. ἀρχ. 1885, Taf. 4; vgl. oben S. 7, Anm. 3.

Der Apollo unserer Bronze hat einen relativ kurzen, breiten, nicht langen Schädel. Besonders charakteristisch ist seine Stirne, hoch und weit, nicht nur über den Augen breit, wie am Cassler Apollon, auch nach oben hoch und breit. Ihre Fläche ist knapp und flach, doch reich und deutlich modelliert. Die höhere untere Hälfte dringt vor, die kürzere obere weicht zurück; nach der Mitte über der Nase schwellt jene leicht an, und nach einer flachen Senkung zu den Seiten der Nasenwurzel hebt sie sich wieder etwas über den Brauenbogen. — Die Nase hat einen schmalen feinen Rücken, der nicht ganz gleichmässig verläuft, sondern in der Mitte ein wenig anschwellt und in eine dünne Spitze ausläuft; die Nasenflügel sind flach und nicht geschwellt. Die ganze Nase wirkt sehr schmal und kurz in dem Gesichte, recht zum Unterschiede z. B. von der Nase des olympischen Apoll, des argivischen Bronzekopfes in Berlin[1] oder dem kleinen Bronzekopf (des Hegias?) von der Akropolis, aber verwandt dem Knaben in Kritios Stil auf der Akropolis[2] und dem Harmodios. Das Untergesicht ist hoch, doch ohne dass, wie bei Kritios, das Kinn sehr hoch und breit erschiene; aber die Oberlippe ist langgezogen. Die vollen Lippen sind noch festgeschlossen gebildet; die beiden Hälften des Mundes sind, schwerlich absichtlich, nicht ganz gleich geraten.

Der Kopf sitzt ohne Wendung und Neigung auf dem Halse und blickt ruhig geradeaus. Schon dadurch ist für die Statue das typische Motiv der argivischen Kunst jener Epoche, wo der Kopf gewendet und geneigt ist,[3] ausgeschlossen. Allein es bedarf dieses Anzeichens nicht, um zu erkennen, dass der neue Bronzekopf nichts mit jenen Werken zu thun hat, die ich für die ältere argivische Schule glaube in Anspruch nehmen zu müssen. Er ist nicht nur in der ganzen Stimmung, auch in den einzelnen Formen von ihnen vollständig verschieden. Auch der der argivischen Schule nahe stehende Meister des kleinen Bronzekopfes der Akropolis und des Mantuaner Apollotypus, in dem ich Hegias vermutet habe,[4] arbeitete, wie wir bemerkten, durchaus anders. Das gleiche gilt von dem, wie ich vermute, parischen Meister der olympischen Tempelskulpturen,[5] der aber eigentlich nicht ganz verdient hier verglichen zu werden, da er nicht ein volloriginaler tonangebender Künstler, sondern nur ein im Banne der Anderen stehender, geschickter Marmordekorateur war. Wenn wir dann den grossen Meister vergleichen, dem wir den Typus des Omphalos-Apollo verdanken und in dem wir Kalamis vermuten,[6] so ergiebt sich auch hier, wie wir schon sahen, völlige Verschiedenheit. Mehr Verwandtschaft konnten wir zu Kritios und Nesiotes Stil bemerken,[7] doch sind auch

[1] Meisterwerke Taf. 32. S. 675 ff.

[2] Ἐφημ. ἀρχ. 1888, Taf. 3. Vgl. Meisterw. S. 32. 76, 2. 684, 3. — Die an letzterer Stelle von mir als mit dem Akropolisknaben in eine Reihe gehörig erwähnte Bronze Sciarra ist, wie ich mich seitdem am Originale überzeugt habe, keine griechische, sondern italische Arbeit, aber unter Einfluss von Werken in Kritios Stil.

[3] 50. Berliner Winckelm. progr. S. 134 ff. Meisterw. S. 78 ff., 370 ff., 404 ff., 502 ff.

[4] Meisterw. S. 80.

[5] Arch. Studien H. Brunn dargebr. S. 75 ff.

[6] Meisterw. S. 115 f.

[7] S. oben. Es gehört dazu auch der etwas kurze, breite Schädel. Der Langschädel war wahrscheinlich der dorischen Rasse eigen, weshalb er in der argivischen Kunst und bei den Künstlern, die von dort beeinflusst sind, wie auch bei Myron, erscheint. Die eigentlich ionisch-attischen Typen sind in der Regel mehr kurzköpfig.

hier die Verschiedenheiten zu gross, um den Kopf ihrem Kreise zuschreiben zu können; und zwar abgesehen davon, dass unsere Bronze jünger ist als die erhaltenen sicheren Werke jener (Harmodios-Akropolisknabe); denn auch die jüngere Fortsetzung ihres Stiles, die im Apollo Pitti vorzuliegen scheint, ist in der ganzen Auffassung wie dem Einzelnen, namentlich



der Stirne, verschieden. Und wenn wir endlich zu Myron kommen, so finden wir da noch weniger direkte Beziehungen. Wenn ich den Cassler Apollontypus mit Recht auf Myron zurückgeführt habe, so besitzen wir hier den besten Vergleich, um zu sehen, wie anders Myron das Apollon-Ideal fasste.



Aber ein bedeutender Meister der Zeit muss hinter unserem Apollon stecken. Denn da ist kein unbestimmtes Gemisch von allerlei Einflüssen, da ist ein Meister, der weiss was er will, der Eigenes zu sagen hat und sich voll und klar ausspricht.

Ich kenne nur eine kleine Gruppe von Köpfen, die wirklich mit unserem Bronze-Apoll so eng verwandt sind, dass man auf den gleichen Künstler schliessen muss; und zwar ist die Aehnlichkeit hier um so beweiskräftiger, als der Gegenstand ein völlig verschiedener ist. Jene Köpfe sind die von kurzgelockten Athleten, und zwar von Faustkämpfern oder Pankratiasten;

es ist der Kopf einer Statue des Louvre[1] und der Kopf aus Perinthos in Dresden[2] (s. nebenstehende Abbildungen).[3] Gemeinsam ist ihnen mit unserer Bronze vor allem der kurze, breite Schädel und dann die eigentümliche hohe, weite Stirne, die in der ganzen Form wie der einzelnen Modellierung übereinstimmt und dem Kopfe sein eigenes Gepräge giebt. Auch die lange Oberlippe und relativ kurze, schmale Nase finden wir hier wieder (am Perinthoskopfe, an dem des Louvre ist die Nase neu).

Ich habe früher[4] nachzuweisen gesucht, dass jene Athleten auf niemand anders zurückgehen können als auf Pythagoras.[5] Was wir über den Bronze-Apoll festgestellt haben, trifft nun damit genau zusammen: wir haben die sämtlichen grossen Künstler der Epoche und ihre Richtungen ausgeschlossen, bis auf einen einzigen Meister, und das war Pythagoras.

Der Beweis ist zunächst nur ein negativer, durch Ausschluss der anderen Möglichkeiten gewonnen; allein da er von zwei ganz verschiedenen Seiten kommt, da sich zwei Beweise zu einem vereinen, gewinnt er an Stärke.

Und was die positive Seite betrifft, so ist sicher, dass nicht nur nichts gegen ihn spricht, sondern sogar recht vieles für ihn. Ich will kein Gewicht darauf legen, dass der Bronzekopf aus Smyrna erworben ist, dem Stapelplatze der Ausgrabungen an der kleinasiatischen Küste. Pythagoras Heimat war Samos. Aus der Gegend könnte der Kopf wohl stammen. Indes auch andere Künstler der Epoche, die nicht in Kleinasien zu Hause waren, wie Myron, haben für jene Gegenden gearbeitet. Pythagoras war ein bedeutender Athletenbildner und mehrere berühmt gewordene Faustkämpferstatuen stammten von ihm; er hat aber auch Apollon gebildet; von seiner Gruppe des Apoll, der den Drachen tötet, ist uns auf Münzen von Kroton wahrscheinlich eine Nachbildung erhalten.[6] Einen originalen Apollonkopf von ihm dürfen wir in der Bronze zu Chatsworth erhalten vermuten.

Ich will hier nicht weiter gehen und die Betrachtung nicht auf die anderen Werke ausdehnen, die mir mit Pythagoras in Beziehung zu stehen scheinen,[7] sondern nur auf Grund

---

[1] Meisterw. S. 346, 1.

[2] Meisterw. S. 345 f. Athen. Mitt. 1891, Taf. 4. 5.

[3] In der Vorderansicht steht der Perinthos-Kopf links, der des Louvre rechts, in der Profilansicht ist es umgekehrt. Die Abbildungen sind nach Gipsabgüssen gemacht.

[4] Meisterw. S. 346.

[5] Seitdem hat Kalkmann, Proport. des Gesichts, 1893, den Versuch gemacht, den von mir auf Ageladas zurückgeführten Typus vielmehr dem Pythagoras zu geben. Sein Beweis ist, dass er in dem Typus etwas „Malerisches" findet und Pythagoras der Tradition nach anfangs „Maler" war. Vermutungen, die nur auf solcher Basis ruhen, lassen sich kaum ernstlich erörtern. Vgl. Berl. Philol. Wochenschr. 1894, Sp. 1140.

[6] Vgl. Roscher's Lexikon d. Myth. I, 458. Die übrige Litteratur bei Overbeck, Apollon S. 83 f., 379 f. Ich bin der Meinung, dass die Münze die Komposition des Pythagoras ziemlich treu wiedergiebt, dass der Dreifuss aber als Stadtwappen nicht dazu gehört. Die Stellung des Gottes mit ihrem auffallenden Rhythmus, der zu dem Künstler des *claudicans* so gut passt, und der rutschende Mantel scheinen recht im Geiste des Pythagoras.

[7] Mehrere davon habe ich Meisterw. S. 346. 148. 686 genannt. Es ist vor allem der Faustkämpfer Boboli (a. a. O. 346, 2). Die ebenda S. 346, 6 genannte Jünglings-Statue von Olympia ist jetzt abgebildet Olympia, Band III, Taf. 57, 3—5: sie, resp. ihr Original kann kaum älter als c. 460—450 gesetzt werden: der eigenartige Rhythmus und das rutschende Gewand mit den rundlichen Falten würde sich trefflich in das Bild des Pythagoras fügen (vgl. die vorige Anm.). Am nächsten kommt, wie a. a. O. bemerkt, ein Torso im

des Wenigen, aber hinlänglich Zuverlässigen, den Charakter des Meisters etwas näher zu bestimmen suchen.

Beide, Myron und Pythagoras, die grossen Rivalen, stehen in gemeinsamem Gegensatze gegen die argivische Kunst ihrer Zeit: begnügte sich diese das Ideal der ruhig stehenden Figur zu finden, so streben jene danach die Bewegung zu erfassen und festzuhalten; ein frischer feuriger Geist unterscheidet beide von den Peloponnesiern. Dann aber trennen sie sich: Myron hat die strenge Schulzucht der argivischen Kunst auf sich wirken lassen; sie fehlte dem Pythagoras.[1] Er besitzt alle Vorzüge, aber auch die Schwächen des ionischen Naturells. Es fehlt ihm nicht an Lebhaftigkeit, aber an Gründlichkeit. Myron hat alles innerlich tiefer verarbeitet; er schafft nur aus der Tiefe voller Empfindung sowohl wie gründlicher Ueberlegung heraus, er lässt sich nicht gehen und arbeitet angespannt in strenger Selbstzucht. Auch lebhafteste Bewegung gewinnt bei ihm etwas von monumentaler Ruhe. Pythagoras schafft leichter, oberflächlicher; er erfasst das Natürliche, giebt kraftvolle, derbe Charakteristik, bleibt aber dabei stehen und gelangt nicht wie jener zum abgeklärten Ideal. Sein Hinkender,[2]

Lateran. — Ein vortrefflicher Torso von Delos im Museum auf Mykonos (No. 40) ist dem Pariser Faustkämpfer überaus ähnlich; er schien mir würdig ein Original des Pythagoras sein zu können. — Was Köpfe betrifft, so möchte ich den weiblichen Typus Röm. Mitt. I, Taf. 11, von dem mehrere Repliken existieren, dem Pythagoras geben. In der Haarbildung verwandt ist der herrliche Bronze-Dionysoskopf von Herculaneum, den ich mit den naxischen Münzen und Pythagoras in Beziehung gebracht habe (Meisterw. S. 148, 1. 686, 3). Neuerdings haben Amelung und Arndt darauf hingewiesen, dass ein Kopf in Kopenhagen (Coll. Ny Carlsberg pl. 10) mit jenem naxischen Münztypus zusammenhänge; die Frisur um die Stirne ist allerdings ganz gleich; die im Nacken aber ganz verschieden und konventionell gewöhnlich, wie der ganze Kopf neben der Bronze von Herculaneum unbedeutend scheint; bei letzterem erinnert eben die Frisur des Hinterkopfes und der mächtige Nacken an den Münztypus. — Wenn auch der Dornauszieher (Meisterw. S. 685 f.) und der Petersburger Eros (ebenda S. 685, 1), wie ich glaube, in den Kreis des Pythagoras gehören, so treten diese auch durch den Haarknoten über der Stirn zu dem Chatsworther Kopfe in Beziehung. — Endlich möchte ich bei den Werken, die im Verhältnis zu Pythagoras Kunstart gestanden haben werden, auch an eine hochinteressante und bedeutende, aber bisher so gut wie unbekannte, etwas unterlebensgrosse Terracottastatue aus der Gegend von Catania im dortigen Museum erinnern, die ich schon früher einmal gelegentlich angeführt habe (50. Berl. Winckelm. progr. S. 130 mit Anm. 22). Es ist ein Mädchen im dorischen Peplos, von strengem Stil; der Kopf mit der sehr hohen Stirne jenem oben genannten Typus Röm. Mitt. I Taf. 11 nahe verwandt, mit derb frischem Ausdruck und sprechendem breitem Mund. Der Kopf ist trefflich erhalten, doch ein grosser Teil des mittleren und der ganze untere Körper sind ergänzt mit Ausnahme der Füsse und Plinthe. Es ist ein überaus wertvolles, wenn auch nicht fein ausgeführtes Original der Zeit um 470, aus einer Gegend, in der damals Pythagoras Kunst gewiss vom grössten Einflusse war. Kekulé von Stradonitz erwähnt die Figur in seinem „Corpus" der sizilischen Terracotten in einer Weise, die leider nur allzu charakteristisch für die unwissenschaftliche Art jenes Werkes ist; einer Abbildung würdigt er sie nicht, vom Stile erfährt man kein Wort, die Ergänzungen werden nicht bemerkt; die Charakteristik, die man statt dessen erhält, besteht in den Sätzen, der Kopf „erinnert an gute Typen", „die Figur ist schmal, platt und roh", „der Gesamteindruck der Figur ist unangenehm"! (Kekulé, Terrac. von Sizilien S. 37).

[1] Was von den Alten über seine Lehrer gemeldet wird, sind ganz offenbar nur haltlose Kombinationen. — Interessant ist, dass keine Schüler von ihm erwähnt werden: seine Art war zu individuell, zu wenig gelernt, um lehrbar zu sein.

[2] Ich erinnere mich, ich weiss nicht mehr von wem, den Gedanken gehört zu haben, es könne der eigentümlich rhythmisch bewegte Torso Valentini (Meisterw. S. 392, wo der Kopf, wohl irrtümlich, als zugehörig bezeichnet ist) von dem Philoktet des Pythagoras stammen. Der Gedanke ist vortrefflich und trifft vielleicht wirklich das Richtige.

seine Athleten müssen grosse Lebhaftigkeit und Natürlichkeit der Bewegung gehabt haben; man rühmte den Rhythmus und die Behandlung der Oberfläche, der Adern und die Haarbildung an ihm, was bei Myron alles zurücktrat. In den Haartrachten scheint er, weniger auf feierlich schöne als auf lebendig natürliche Wirkung bedacht, aus dem Kreis des Gewöhnlichen und Niedrigen sich Anregung gesucht und das Haar recht in natürlicher Fülle dargestellt zu haben. Von Kalamis unterscheidet ihn, wie es scheint, der Mangel jener Eleganz und Feinheit, jenes zarten Sinnes für strenge Anmut, der diesen Künstler ausgezeichnet haben muss.

Pythagoras hat (nach Plinius) den Myron mit einer Pankratiastenstatue besiegt, die er in Delphi aufstellte. Wir möchten hinzufügen: aber Myron hat den Pythagoras besiegt durch einen Apollon. —

So führt uns der Bronzekopf von Chatsworth mitten herein in das Ringen und Drängen der gewaltigen Männer, die die Fesseln des Archaischen sprengten und die Kunst in die freie Luft der natürlichen Bewegung führten. Pythagoras war einer der vordersten und kräftigsten unter ihnen. Der Glückliche aber, dem die Früchte dieses Ringens in den Schooss fallen sollten, der in liebenswürdig allseitiger Begabung die Vorzüge seiner Vorgänger in sich zu vereinen wusste, war Phidias, und sein Meisterwerk die Lemnia mit ihrer geheimnisvollen Schönheit. Der Bronzekopf von Chatsworth ist eine der letzten Vorstufen zu jener sonnigen Höhe, ein unschätzbares, originales Denkmal aus der denkwürdigsten Epoche der Kunstgeschichte der Welt.



DER TORSO MEDICI

UND

DER PARTHENON





Der Parthenon hat es mit anderen Höhepunkten menschlicher Kultur gemein, dass er, magnetisch wirkend, die Betrachtung immer und immer wieder auf sich lenkt. So soll hier von neuem der Versuch gemacht werden, der Lösung eines der schwierigsten Probleme, die den Parthenon betreffen, näher zu kommen. Der Weg, der uns dazu führt, geht aus von dem Torso Medici zu Paris.

Ich habe vor allem einen Fehler zu verbessern, dessen ich mich in meinem Buche „Meisterwerke der griechischen Plastik" schuldig gemacht habe.[1] Ich erklärte den Torso früher, wie andere und wie zuletzt Puchstein gethan hatte, für eine Kopie. Nichts war verkehrter als dies. Mein Irrtum war nur dadurch möglich geworden, dass ich das Werk nur in seiner früheren, überaus ungünstigen Aufstellung in der Ecole des beaux arts gesehen hatte, die eine genauere Prüfung nicht zuliess. Und dann hatte mich freilich auch der Eifer, in dem Torso, von dem, ähnlich wie von der Parthenos, mehrere kleinere Repliken in Athen herausgekommen waren, die Kopie eines der grossen verlorenen Meisterwerke zu erkennen, gegen die Thatsachen blind gemacht. Ein neuerlicher Aufenthalt in Paris, bei welchem ich den Torso in provisorischer niedriger Aufstellung[2] bequem aufs genaueste untersuchen konnte, hat mich eines anderen belehrt.

Zunächst ist der Marmor nicht, wie Nibby gemeint und es mir bei der früheren Aufstellung auch geschienen hatte (MW. S. 499.3), carrarisch, sondern, wie schon Bötticher und Michaelis sahen, pentelisch, und zwar sind die Eigenschaften des pentelischen Marmors an vielen Stellen so unverkennbar, dass nach dieser Richtung gar kein Zweifel mehr bestehen kann. Es ist ein gewaltiger, ausgesucht schöner Block pentelischen Materiales. Nur für Kopf und Unterarm hatte er nicht ausgereicht: diese waren angesetzt. Für den linken Unterarm war eine rauh gespitzte Höhlung bestimmt, in der sich ein 9 cm tiefes, 3 cm hohes und 2 cm breites rechteckiges Dübelloch befindet; aus seiner schrägen Richtung ist die des Unterarmes zu erschliessen. Die Höhlung ist indes nicht vollständig erhalten; vom Aermel zur Schulter hinauf erstreckt sich eine grosse, der Natur des pentelischen Marmors entsprechend in glatter Schicht verlaufende Bruchfläche;[3] doch fehlt nicht viel; der herabhängende Rand des Mantels ist bis auf einige Bestossungen vollständig erhalten; in der Linie dieses Randes ist das fehlende Stück nach oben zu ergänzen; es sprang nicht weiter vor als jener. Für den rechten Arm ist ebenfalls eine gespitzte Höhlung vorhanden, doch ohne Dübelloch; ein quer durchgehender Riss wird durch eine moderne Klammer zusammengehalten; doch müssten von einem antiken Dübelloch, wenn es existierte, Spuren vorhanden sein. Da der Arm demnach nur eingekittet war, so muss er mit einem anderen ausserhalb der Figur feststehenden Gegenstande zusammengearbeitet oder an ihm befestigt gewesen sein, der ihm den notwendigen Halt gab. Der Kopf war in eine tiefe Einlassung gebettet. Der Ausschnitt für den Schopf und das am Torso angearbeitete Ende des letzteren beweisen, dass der Kopf eine halbe Wendung nach seiner Rechten machte. Am unteren Rande der Aegis sind kleine Metallzapfen für den Schlangenbesatz erhalten; ein solcher Zapfen befindet sich auch an dem sehr verletzten oberen Aegisrande (rechts über dem Gorgoneion) zum Beweis, dass auch der obere Rand Schlangen trug, eine

[1] S. 49.

[2] Der Torso, der früher hoch im Obergeschosse der Ecole des beaux arts vor einem Fenster angebracht war, ist wegen baulicher Veränderung im vergangenen Jahre heruntergenommen worden. Die Direktion hat auf meinen Antrag in entgegenkommendster Weise gestattet, dass der Torso bei dieser Gelegenheit neu geformt werde (da die alte Form längst zerbrochen war). Dies ist inzwischen geschehen und sind jetzt neue vorzügliche Abgüsse bei der Ecole des beaux arts zu erhalten.

[3] Von mir früher nach dem alten Berliner Abguss fälschlich als „breite Ansatzfläche" bezeichnet (MW. S. 50).

Eigenheit, die man zuerst an einer im Gewandstil der Zeit der Parthenongiebel oder des Erechtheions angehörigen Athenastatuette der Akropolis und der Athena Velletri, deren Original derselben Epoche angehörte, beobachtet hat.[1] Ferner sind zwei an entsprechenden Stellen, oben auf den Schultern befindliche Bohrlöcher zu bemerken.

Die Hauptsache aber ist: die Arbeit trägt in jedem Zuge den Stempel des Originales. Dies lehrte mich die Betrachtung des Marmors, trotz meiner früheren vorgefassten Meinung, mit schlagender Evidenz. Diese Frische und Schärfe der Arbeit kommt bei Kopieen niemals vor.[2] Doch mehr noch. Die besonderen Eigenheiten der Ausführung, insbesondere der Art der weitgehenden und genialen Benutzung des laufenden Bohrers, die an allen Faltengängen deutlich erkennbar ist, finden sich unter allen unseren Antiken nur an einem einzigen Werke ganz ebenso wieder: an den Giebeln des Parthenon, an die schon der gewaltige pentelische Block mit den in Bohrlöchern angesetzten metallnen Details erinnerte.

Diesen unmittelbaren Eindruck fand ich bei vergleichendem Studium der Abgüsse überall bestätigt. Der Torso als Ganzes ist zwar mit keiner der Parthenonfiguren unmittelbar zu vergleichen; denn unter diesen befindet sich keine von ähnlicher ruhiger Haltung oder ähnlichem gerade herabfallenden gegürteten Gewande. Um so mehr Gewicht haben die Uebereinstimmungen im einzelnen. Man vergleiche den linken, vom ionischen Chiton bedeckten Oberschenkel der Figur C des Westgiebels mit dem rechten Bein des Torso: hier und dort ganz dieselbe Charakterisierung des Linnenstoffes mit ebenso flach eingerissenen welligen, parallelen Linien und diese durchbrechenden wirklichen runden Falten. Man vergleiche die Falten über dem rechten Fuss des Torso mit denen über dem linken von K des Ostgiebels: dieselben offenbar der Handschrift des Künstlers eigenen halbrunden, die anderen Linien durchschneidenden Bohrgänge! Die zusammengeschobenen Falten des Mantels auf der linken Schulter des Torso finden an vielen Stellen der Giebelfiguren, z. B. am Gewand unter dem linken Arm von D Ostg., an dem über dem linken Arm von A Westgiebel und auch an dem über denselben Arm fallenden Mantelstück von Figur 39 des Ostfrieses (Apollon) ihre vollständigsten Parallelen. Dass auch die „Saalkante" genau wie am Parthenon gearbeitet ist, kommt zu allem Uebrigen hinzu.

Die gerade herabfallenden Falten, die am Torso dominieren und auf denen sein Gesamteindruck beruht,[3] kommen am Giebel nicht vor. Hier gilt was ich früher näher ausgeführt

---

[1] Puchstein, Jahrb. d. Inst. 1890, S. 85 Anm.; vgl. MW. S. 307.

[2] Auch Friederichs-Wolters Gipsabg. No. 476 neigten dazu, ein Original zu erkennen; noch entschiedener Schreiber, die Athena Parthenos, Abh. d. sächs. Gesellsch. Bd. VIII, S. 635.

[3] Dieser ist so stark, dass Emil Braun in seiner, wie er bemerkt, von Fogelberg beeinflussten Beurteilung der Statue, Annali dell' Inst. 1840, S. 93 meint, die von der linken Schulter herabfallenden rundlich gebrochenen Falten ständen im Widerspruch mit dem Uebrigen und bekundeten einen späteren Geschmack als jene gerade herabfallenden. Dies hat wohl Bernoulli beeinflusst, wenn er (über die Minervenstatuen, Basel 1867, S. 20) sagt, die Falten über dem linken Arm erlaubten nicht an Phidias zu denken. Dasselbe kehrt bei Michaelis wieder, der (Parthenon S. 170 f.) ebenfalls meint, die Faltenbehandlung an der linken Schulter weiche von der Art des Phidias ab. Allein gerade diese Partie ist es ja, die, wie oben bemerkt, mit ihren zusammengeschobenen, viel gebrochenen. rundlichen, tief gebohrten Faltengängen an Parthenongiebeln und Fries die genauesten Uebereinstimmungen findet. Doch auch ich habe früher. durch die Verschiedenheit in der Gesamtanordnung getäuscht, fälschlich einen Unterschied des Faltenstils des Giebels und des Torso zu bemerken geglaubt (MW. S. 49).

habe (MW. S. 46): durch sie stellt sich der Torso als nächste Fortsetzung der Athena Lemnia und der Parthenos dar; er ist das jüngste Werk von den dreien, die durch ihre gemeinsamen Eigenschaften eine geschlossene Gruppe innerhalb der Schöpfungen des fünften Jahrhunderts bilden. Der Zusammenhang mit den Kopieen der Lemnia und Parthenos zeigt, dass er phidiasisch, nur jünger als diese beiden ist. Die Ausführung hat uns aber gezeigt, dass er den Parthenongiebelfiguren gleichartig ist.[1]

So weit war ich gekommen, als mich eine technische Beobachtung von H. Bulle, der sich seit Jahren speziell mit dem Studium der antiken Plinthen und Basen beschäftigt, weiter förderte. Derselbe machte darauf aufmerksam, dass die Spuren von vier hakenförmigen Dübeln auf der Plinthe[2] auf die einstige Aufstellung der Figur in einem Giebelfelde deuten, wo die Plinthe von unten kaum gesehen werden konnte. Gleichartige Dübel kennt Bulle nur noch an Giebelfiguren zu Olympia, und zwar an der Plinthe des Oinomaos und einem anderen Plinthenfragment von dort.[3] An gewöhnlichen Statuen aus Heiligtümern oder Palästen, deren Plinthen sichtbar waren, kommen sie niemals vor; an solchen, deren Plinthen eingelassen waren, sind sie natürlich von selbst ausgeschlossen.

So ward ich zur Vermutung geführt, dass der Torso geradezu vom Parthenon stamme, und dann natürlich von der Mitte des Ostgiebels, wohin er seiner Grösse nach vortrefflich passte. Und bald bemerkte ich, dass ich mit dieser Hypothese in die Fusstapfen eines anderen trat: Karl Bötticher hat in seiner an geistreichen Bemerkungen ebenso wie an falschen Deutungen reichen und wegen letzterer allzu rasch in völlige Vergessenheit geratenen Beschreibung der Berliner Abgüsse schon dieselbe Vermutung aufgestellt.[4]

Der Torso einst Mittelfigur eines Tempelgiebels — damit wird wirklich auf einmal seine ganze Besonderheit und die Art seiner Ausführung klar und verständlich! Andere waren dieser Erkenntnis schon ganz nahe gekommen. E. Braun (Fogelberg) bemerkte,[5] wie sehr

---

[1] Dieses Zusammentreffen ist von Bedeutung für die Frage, ob die Parthenongiebel phidiasisch sind; ich sehe darin eine neue Bestätigung dafür, dass sie es wirklich sind. Dass sie in der Litteratur nicht unter den phidiasischen Werken erwähnt werden, sollte man nicht (wie neuerdings Kalkmann in der Archäol. Gesellsch. zu Berlin, Arch. Anzeiger 1896, S. 98 ff.) dagegen anführen; denn dies rührt sicherlich nicht davon her, dass man jene Skulpturen von der künstlerischen Leitung des Parthenonbaues durch Phidias ausschloss, sondern davon, dass man dekorativen Marmorskulpturen im Altertum überhaupt geringe Bedeutung beimass. Plutarch überliefert ausdrücklich, dass Phidias bei den perikleischen Bauten alle Anordnungen selbst getroffen habe (πάντα διεῖπε) und dass fast alles und jedes von ihm abhing. Wer war denn aber Phidias? etwa ein Baulieferant? Es wäre doch einfach unsinnig anzunehmen, er hätte sich zwar um jeden Stein und jede Eisenklammer der Bauten gekümmert, um den Skulpturenschmuck aber nicht! Ich bleibe also dabei, es heisst der Ueberlieferung direkt widersprechen, wenn man die Parthenonskulpturen von der Leitung des Phidias unabhängig entstanden denkt. Nicht ich, Kalkmann „schiebt die Ueberlieferung bei Seite."

[2] An der Rückseite sind diese Spuren nur auf der Oberfläche der Plinthe erhalten, da hier der äussere Plinthenrand modern glatt abgeschliffen ist (diese Rückseite war bei der früheren Aufstellung dem Fenster des oberen Stockwerks zugekehrt und sichtbar). An der Vorderseite sind die Spuren unverkürzt erhalten.

[3] Olympia, Text, Bd. III, S. 50, Fig. 64; S. 117, Fig. 168.

[4] Carl Bötticher, erklär. Verzeichniss der Abgüsse antiker Werke, 2. Aufl., Berlin 1872, No. 664; S. 374 ff.

[5] Die erste Erwähnung des Torso in der Villa Medici zu Rom ist bekanntlich die von H. Meyer zu Winckelmann (Bd. 5, S. 463. 465 Don., mit Skizze im Atlas No. 74). Er erkannte und würdigte mit warmen

die Figur für die Wirkung in die Ferne und wie sehr sie nur für die Vorderansicht berechnet sei;[1] er führte mit Recht dafür den „stato abbozzato di certe parti, particolarmente del nudo dei piedi“ an und bemerkte, der rechte Fuss könne nicht im Profil betrachtet werden, ohne „scorretto“ zu erscheinen; die Figur sei für einen bestimmten hohen Platz gearbeitet; er weiss dann freilich nichts als die Nische für ein Tempelbild vorzuschlagen, die doch nie so hoch gewesen sein könnte, dass sich die von ihm bemerkten Eigenheiten erklärten. Auch würde ja für ein Tempelbild die Wendung des Kopfes gar nicht passen; denn ein so gerade gerichtetes Götterbild in einer Tempelcella müsste notwendig auch nach vorne, dem Eintretenden entgegen, in der Richtung der Cella blicken. Dagegen ist diese Haltung für eine Giebelmitte ja wundervoll passend, völlig entsprechend dem Zeus und dem Apollon der Giebel zu Olympia.

Also Giebelfigur. — Und sie muss zu Athen gestanden haben. Dies beweisen zwar nicht der attische Marmor und die attische Arbeit, wohl aber die in Athen zu tage gekommenen kleinen Nachbildungen, zwei Statuetten (eine davon auf der Akropolis) und zwei Reliefs (eins von der Akropolis, das zweite in der Unterstadt gefunden).[2] Auch auf den Reliefs erscheint die Figur in ihrer einzig möglichen Ansicht, d. h. gerade von vorne. Da nirgend anders Nachbildungen gefunden sind und die Göttin auf den Reliefs vom Oelbaum und der Schlange der Burg begleitet wird, so stand das Original höchst wahrscheinlich auf der Akropolis zu

---

Worten den „Charakter des Gewaltigen und Grossen“ und den „religiösen Fleiss“ in der „Vollendung jedes Teils“. Dann erkannte der Maler Ingres den hohen Wert und phidiasischen Stil des Werkes (Clarac, mus. de sc., texte 3, p. 173) und liess es nach Paris bringen; die hohe Aufstellung, die man ihm hier gab, zeigt, dass man seine ursprüngliche Bestimmung, die Fernwirkung, wohl erkannte. Nach Braun hätte Ingres die „pochi acconci ristauri“ damals abnehmen lassen; allein die Skizze und Beschreibung H. Meyers zeigt eben so wie der Augenschein, dass der Torso niemals restaurirt gewesen ist. Clarac gab ihn dann im Musée de sc. pl. 474 a, 860 c; Text Bd. 3, p. 173. In den Monumenti III, 13 und Annali 1840, p. 87—93 publizierte ihn Braun und benutzte bei der Beurteilung die Beihilfe von Fogelberg. — Die ferneren Besprechungen waren: Conze, im Bull. d. Inst. 1861, 36 (der den attischen Ursprung in vorrömischer Zeit erkannte). Bernoulli, über die Minervenstatuen, 1867, S. 20 (hadrianische Zeit). C. Bötticher, in Lützow's Zeitschr. V, Beibl. S. 171 und im Erklär. Verz. der Abgüsse a. a. O. Gegen Bötticher wandte sich Michaelis, der Parthenon S. 170 und Arch. Zeitg. 1872, S. 114. Es folgten R. Schneider, die Geburt der Athena, 1880, S. 29. v. Sybel, in den Athen. Mitth. 1880, S. 111 ff. Konr. Lange in der Archäol. Zeitg. 1881, S. 202 ff. Th. Schreiber, Athena Parthenos des Phidias, Abh. d. sächs. Ges. VIII, 1883, S. 635. Lucy Mitchell, a history of ancient sculpture, 1883, p. 315 („greek original, very near of kin to the Parthenon marbles“). Friederichs-Wolters, Gipsabg. (1885) No. 476. Puchstein im Jahrbuch d. arch. Inst. 1890, S. 90.

[1] Ebenso Bötticher a. a. O. S. 375, der richtig hinzufügt, dass die Anlage der Gewandung die Bestimmung der Figur, vor einer Wand zu stehen erkennen lasse; „zwar ist sie in dem Faltenzuge der Gewandpartieen auf dem Rücken vollendet angelegt, jedoch nicht blos übermässig flach modelliert, sondern in den leisen Erhebungen auch genau innerhalb der Grenze des Lotes gehalten.“

[2] Ueber die Statuetten und das eine Relief s. v. Sybel, Ath. Mitt. 1880, S. 102 ff. Taf. 5. Das zweite Relief, aus Ambelokipo, ist nur in einer Skizze aus den Papieren von Gell bekannt und neuerdings von Wolters im Bull. de corr. hell. 1894, p. 488 veröffentlicht worden. Wolters hat hier über den Typus der Athena nichts bemerkt; allerdings fehlt die Oeffnung des Chitons an ihrer rechten Seite; allein da alles Uebrige durchaus übereinstimmt mit dem Torso und den anderen Nachbildungen, so ist bei der äusserst flüchtigen Zeichnung auf jene Abweichung nichts zu geben. — Die Angabe des Pittakis, dass die eine der Statuetten aus Delos stamme, hat v. Sybel mit Recht in Zweifel gezogen.

Athen. Das eine in der Unterstadt gefundene Relief bildete das Gegenstück zu einer Tyche mit Steuerruder: die Athena, als Stadtschützerin der Tyche der Stadt gegenüber, ist ohne Zweifel in einem Typus dargestellt, der gewissermassen als Wahrzeichen der Stadt gelten konnte.

Jener Giebel, in dem der Torso stand, kann schon hiernach kaum ein anderer als der Parthenon gewesen sein. Nun kommt aber dazu, dass eben zu diesem die ja keineswegs gewöhnlichen Maasse genau passen,[1] und ferner, dass Stil und Ausführung mit nichts anderem das wir kennen so schön übereinstimmen als eben mit den Giebelfiguren des Parthenon, ja auf dieselbe Künstlerhand weisen wie diese. So bleibt, wie wir die Sache auch wenden, geradezu gar nichts übrig, als die Figur jenen Giebeln, und zwar der Mitte des Ostgiebels zuzuteilen.

Aber passen die Spuren auf dem Giebelboden dazu? — Sie passen nicht nur, sondern nötigen sogar zur Annahme einer einzeln stehenden Mittelfigur. Wenn man absieht von jeder Hypothese über die verlorenen Figuren und nur jene Spuren des Giebelbodens betrachtet, so kann man eigentlich gar nicht daran zweifeln, dass der Block 13 die Hauptlast, die schwerste Figur zu tragen hatte. Denn hier konvergieren zwei starke Eisenbarren. Wenn Sauer Recht hätte mit der Annahme, es hätte im Ostgiebel ganz ebenso wie im Westgiebel keine Mittelfigur, nur zwei seitliche Figuren gegeben,[2] so würden auch die Barrenlager in der Mitte des östlichen Giebelbodens denen des westlichen ähnlich sein; sie sind aber völlig verschieden. Nach Sauer's Annahme müssten die Barren der Mitte eher divergieren, jedenfalls aber nicht konvergieren. Die von Zeus wegschreitende Athena, die er rechts von der Mitte ansetzt, müsste auf Block 14 einen ähnlich gerichteten Barren haben wie ihn Poseidon auf Block 14 des Westgiebels hat. Der Schwerpunkt von Sauer's Athena würde weit rechts ausserhalb des vorhandenen nach der Mitte zu gerichteten Barrens fallen. Die Mitte von Block 13 dagegen, die den Barrenlagern zufolge eine schwere Last trug, wird in Sauer's Rekonstruktion fast gar nicht belastet, indem er hier den Schemel des Zeusthrones ansetzt. Also die konvergierenden Barren weisen auf eine schwere Mittelfigur. Links, unmittelbar neben ihr, muss, dem hier befindlichen breiten geraden Barren entsprechend, noch etwas Schweres gestanden haben, dem auf der anderen Seite nichts Gleiches entsprach.

Nach Sauer (a.a.O. 85) soll aber schon „die Existenz einer Randbank genau in der Giebelmitte" beweisen, „dass keine einzelne Figur die Mitte einnahm." Allein die Erklärung, die Sauer von den in der Mitte vorhandenen „Randbänken" giebt, widerstreitet aller Analogie und ist ganz unmöglich. Er meint, die lange rechteckige Randbank in der Mitte „bezeichne den Verlauf des Fussschemels (des Zeus-Thrones), die quadratische daneben die eine Thronecke."

[1] Der Torso hat mit Plinthe 2,605, ohne Plinthe 2,45 Höhe. Der Helm hatte nach dem einen Relief einen der Parthenos ähnlichen reichen Schmuck. Ergänzt man den Torso im Verhältnis der Varvakionstatuette der Parthenos, so erhält man als einstige Höhe desselben 3,40 (nach der Gleichung 67 : 93 = 245 : 340). Die lichte Höhe des Parthenongiebels aber misst nach Penrose 3,456: der Torso passt also genau hinein. Es bleibt nur der notwendige Spielraum, den man, wenn man den Helmbusch ein wenig kürzt, auch etwas grösser machen kann. An den olympischen Giebeln betrug er 15—20 Cm. (der Zeus wird von Treu mit Plinthe auf 3,15, der Apoll auf 3,10 berechnet; die Giebelhöhe ist dort 3,30; s. Olympia Bd. III, S. 46. 72).

[2] Athen. Mitt. 1891, S. 89. 85 ff.

Allein dann müssten es ja Leeren sein und keine „Randbänke“! Diese letzteren finden sich ja nur innerhalb grösserer Flächen.[1] Einen Gegenstand, der nicht grösser war als die Randbank, auf diese zu stellen, wie Sauer es hier vorschlägt, war ja sinnlos, und ist jedenfalls durch keine Analogie zu rechtfertigen; der Gegenstand würde ja nur unsicherer gestanden haben. Dass diese flachen Erhöhungen, für die Sauer das Wort „Randbänke“ gebildet hat, nur am Rande vorkommen dürften, ist in ihrem Wesen nicht begründet; wohl aber müssen sie innerhalb einer grösseren Lagerfläche sein. Das sind jene „Randbänke“ der Mitte, wenn wir, dem Indizium der Barren folgend, eine Mittelfigur auf Block 13 setzen. Vermutlich entsprach der quadratischen „Randbank“ links eine ähnliche rechts, wo der Giebelboden jetzt verletzt ist. Der eigentliche Sinn dieser grossen „Randbänke“, d. h. ganz flachen Erhöhungen zwischen den Eisenbarren, ist aber offenbar, worauf mich Bulle aufmerksam macht, der, zu verhindern, dass die Figur hohl aufsteht, wenn die Eisenbarren, wie dies leicht vorkommen musste, ein wenig über den Giebelboden vortraten.

Nach Sauer hat J. Six die Mittelgruppe rekonstruiert und seinen Vorschlag dankenswerter Weise durch eine Zeichnung erläutert.[2] Ich habe diese auf S. 29 oben als „frühere Rekonstruktion“ reproduzieren lassen und nur die erhaltenen Figuren in den Ecken hinzugefügt, um die Beurteilung zu erleichtern. Auch sind die Stellen angedeutet, wo, auf Block 10 und 16, die grossen seitlichen Barren sich befinden. Six hat den Zeus weiter nach rechts gerückt; der Schemel, ein wahres Ungetüm, breiter als der ganze Thron, nimmt den Platz ein, den Sauer der Athena gab. Diese und der entsprechende Hephaistos rücken so nahe an die grossen seitlichen Barren, dass es nicht möglich ist auf diese je eine thronende Figur zu stellen, wofür sie doch offenbar bestimmt sind. Auch die Lage der Barren in der Mitte ist bei Six Ergänzung unverständlich. Auf die lange „Randbank“, die Sauer für den Schemel in Anspruch genommen, setzt er die Vorderbeine des Thrones, eines so unmöglich wie das andere.

Dörpfeld, den ich um seine Ansicht über die Sache gefragt, hatte die Gefälligkeit, mir ausführlich darauf zu antworten. Er ist der Meinung, dass die beiden schrägen Barren von Block 13 an Stelle von einem breiten Barren angeordnet sind, der gerade in der Axe liegen würde; „da er aber hier an die Fuge der Tympanonblöcke gestossen hätte, wobei die Ecken der Steine leicht hätten abbrechen können,“ habe man statt des einen geraden zwei schräge konvergierende Barren gewählt, deren Enden von der Tympanonfuge entfernt waren. Diese scharfsinnige Hypothese ist gewiss möglich, obwohl die natürlichste Annahme doch die bleiben wird, dass die zwei schrägen Barren die in der Mitte gleichmässig über sie gelagerte Last nach den Seiten und hinten übertragen sollen; aber auch bei Dörpfelds Annahme deuten die schrägen Barren ja auf ein Hauptgewicht in der Tympanonfugenmitte und haben nur Sinn, wenn eine Plinthe über ihnen liegt, die sie ungefähr deckt. Wir kommen also immer auf eine Mittelfigur. Ergänzt man diese aber mit Six als Zeus, so kommt man, abgesehen davon dass man, wie bemerkt, mit den Spuren am Giebelboden in Konflikt gerät, zu jener Monstrosität, welche unsere Abbildung oben veranschaulicht und die wirklich keiner Widerlegung bedarf. Hätte

[1] „Randbänke“: Ostgiebel Block 4. 13. 14. 17. Westgiebel Block 6. 7. 9. 12. 17. 19. 21.

[2] Jahrb. d. arch. Inst. 1894, S. 83 ff.

der Giebel so ausgesehen, müsste man die Kunstgeschichte einfach umdrehen und behaupten, die griechische Kunst sei seit der archaischen Periode nur herabgesunken: die archaischen Giebel ständen ja himmelhoch über dem Parthenon.

Die Stelle des Giebelbodens also, an die wir den Torso Medici zu setzen uns genötigt sahen, widerspricht dem nicht nur nicht, sondern verlangt sogar eine derartige schwere aufrecht stehende Mittelfigur. Und auch dass sich unmittelbar links von ihr ein schwerer Gegenstand befunden haben muss, wie der breite Barren hier zeigt, passt zu dem Torso, insofern wir sahen, dass sein rechter Arm mit einem festen Gegenstand ausserhalb der Figur verbunden gewesen sein muss. Wenn das Relief von Ambelokipo auch hierin treu ist, so war es die riesige Schlange der Göttin, die, wenn man sie im Verhältnis zu dem Schlangenleib neben Kekrops im linken Westgiebeleck ergänzen würde, eine sehr erhebliche Masse gebildet haben müsste. Doch gäbe es auch noch andere Möglichkeiten, und vor allem könnte man an einen Altar denken; doch davon später. Nur eines stimmt aber nicht: zu den vier hakenförmigen Dübeln, welche die Plinthe der Athena einst mit dem Boden verbanden, finden sich in Sauer's genauer Aufnahme des Giebelbodens keine entsprechenden Löcher verzeichnet. Ich habe geschwankt, ob diese Thatsche nicht die Verbindung des Torsos mit dem Giebel ausschliesst. Allein das Gewicht der oben entwickelten Gründe für die Zusammengehörigkeit, das unvermindert bestehen bleibt, führt zu einer Erklärung dieser Dübelspuren, die zugleich die Erklärung des auffallenden Umstandes in sich schliesst, dass der Torso in Rom zu tage gekommen ist.[1] Ich vermute, dass die Athena des Giebels von einem Römer geraubt und in Rom in einem Tempelgiebel aufgestellt worden ist, wobei man die vier Plinthendübel anzubringen notwendig fand. Dass man sie am Parthenon nicht nötig hatte, ist sehr verständlich, da die Figur ja auch in ihrem Unterteil eine so solide feststehende Masse bildet. Auch befinden sich die vorhandenen Spuren von Verdübelung der Figuren am Giebelboden des Parthenon alle an den Rück- oder Nebenseiten der Statuen, nicht aber, wie an der Athena, auch vorne.[2]

Die Annahme, dass ein Römer gerade die neugeborene Athena des Ostgiebels, ein stolzes Wahrzeichen der Stadt, geraubt habe, ist eine ganz unbedenkliche. Dass in der Litteratur nichts darüber erhalten ist, kann nicht auffallen, da die Giebel überhaupt nur in der flüchtigen Erwähnung von Pausanias vorkommen. Die Giebelgruppen von Delphi scheinen, den neuen Ausgrabungen nach, sogar vollständig geraubt worden zu sein, ohne dass sich in der Ueberlieferung eine Spur von dem Ereignis erhalten hätte. Die jammervolle Servilität der Griechen, und speziell der Athener, und die schrankenlose Willkür der römischen Grossen zu Ende der

[1] Ueber den Fundort ist nichts bekannt; doch da der Torso in Villa Medici zu Rom stand, stammt er kaum wo anders her als aus Rom, jedenfalls aber aus Italien.

[2] Dübellöcher auf dem Giebelboden: Westgiebel Bl. 19 (?). Ostgiebel Bl. 7. 8. 14. 15. 20. 21. 23. 24. 25. — An dem schönen Pferdekopf des Selenegespannes ist hinten die Dübelspur deutlich, die mit dem Loch in Bl. 25 korrespondiert. Dagegen sind an den Statuen K L N, wie mir Arthur H. Smith vom Britischen Museum versichert, keine Spuren mehr erhalten, die mit den Dübellöchern des Giebelbodens auf Bl. 20. 21. 23 korrespondierten.

Republik würden einen solchen Kunstraub in Athen als gar nicht auffallend erscheinen lassen.[1] Noch besser würde er zu Nero passen, der nach dem Brande Roms Griechenlands Kunstwerke planmässig plünderte, um seine Neubauten zu schmücken und der daher dies Prachtstück für einen Giebel besonders gut brauchen konnte. Indes werden die Athener, wie es die Thespier bei ihrem von Nero geraubten Eros machten, das Original durch eine Kopie ersetzt haben. Die erhaltenen kleinen Nachbildungen der Athena könnten dann ebenso gut vor wie nach dem Kunstraub fallen.

Wenn also die Annahme eines Raubes und einer Neuaufstellung der Statue in Rom nicht unwahrscheinlich ist, so sind andrerseits die früher erwähnten Gründe, die Figur in den Ostgiebel zu setzen, nahezu zwingende. Und wer sich nicht zu dieser Annahme bekennen will, dem bleibt doch nur übrig anzuerkennen, zunächst, was über dem Zweifel steht, dass wir in der Athena Medici eine Arbeit im Stile der Parthenongiebel haben, die aus einem Tempelgiebel stammen muss, der genau die Masse des Parthenon hatte; dann dass im Parthenon-Ostgiebel einst eine Mittelfigur stand, und zwar nicht eine sitzende, sondern eine stehende, deren Plinthengrösse ungefähr der des Torso entsprach, sowie endlich, dass diese Mittelfigur nur Athena gewesen, und dass diese kaum anders als der Torso Medici ausgesehen haben kann. Doch dies letztere ist noch zu beweisen.

Wie steht es mit der Komposition? Wie passt diese ruhige Athena des Torso, die wir, den kleinen Nachbildungen zu folge, mit dem Schild und der Lanze in der Linken — beide jedenfalls von Bronze — und wohl auch mit der Schale in der Rechten (nach dem Relief von Ambelokipo) zu denken haben, zu Pausanias Angabe, wonach der Ostgiebel ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν? Ich selbst habe früher[2] die von Schneider, Sauer, Six u. A. vertretene Ansicht gebilligt, wonach das Madrider Brunnenrelief für die verlorene Mittelgruppe des Giebels massgebend sei. Allein dies war schon deshalb sehr unwahrscheinlich, weil das Relief durchaus für einen Friesstreifen komponiert ist und sich ohne Ungeheuerlichkeiten in ein Giebeldreieck gar nicht übertragen lässt, sowie weil die Moiren des Reliefs, die wir mit den erhaltenen Figuren gleicher Bedeutung im Giebel vergleichen können, in den Motiven gar keine Beziehung zu dem Giebel zeigen. Der thronende Zeus und die Athena des Reliefs, in die Giebelmitte gezeichnet, geben in der That ein abscheuliches Bild, wie die Rekonstruktion von Six zeigt. Der sitzende Zeus an dieser Stelle müsste durch seine geradezu monströsen Verhältnisse von abstossender Wirkung gewesen sein (vgl. die Abbildung S. 29 oben). Der Künstler, der, wo wir seine Komposition sicher kennen, die durch den Giebelrahmen nötigen Grössendifferenzen ja so wenig auffallend wie möglich zu gestalten suchte, er konnte in der Mitte und ihrer nächsten Nähe überhaupt keine sitzenden Figuren brauchen. Aus diesem Grunde geht es auch nicht, etwa Zeus, wie andere wollten, in der Mitte von vorne thronen zu lassen, abgesehen davon, dass dann Zeus die Hauptperson wäre.[3]

---

[1] Kunsträuber in Athen in republikanischer Zeit: Sulla, der Säulen vom Olympieion für den kapitolinischen Tempel mitnimmt (Plin. 36, 45). Cn. Dolabella auf seinem Raubzug durch Griechenland mit Verres. L. Calpurnius Piso („laceratae Athenae“ Cic. in Pis. 96).

[2] Meisterwerke S. 243.

[3] Abgesehen von Früheren nahm in neuerer Zeit Petersen Zeus als Mittelfigur an (Kunst des Pheidias S. 149). Ebenso Brunn, der Athena ganz beseitigt und den Moment vor der Geburt dargestellt sehen wollte

Diese kann aber hier nur Athena gewesen sein. Der Westgiebel hat zwei Helden, Athena und Poseidon, im Ostgiebel durfte nur die eine Athena dominieren. Und dies war nur zu erreichen, wenn sie in der Mitte stand — das haben schon Lloyd und Michaelis gesehen[1] — und nur wenn sie ruhig stand. Denn eine lebhaft ausschreitende Athena musste sich nach einer Seite wenden. Das passt in den Westgiebel, wo es zwei Seiten, eine der Athena, eine des Poseidon giebt, nicht in die Götterversammlung des Olymp. Warum sollte Athena mehr zu den einen hinschreiten als zu den andern? Ueberdies ist eine hastig ausschreitende Figur im Giebel nur erträglich, wenn sie ein Gegenstück hat, wie dies im Westgiebel der Fall ist; denn sie in der Mitte gerade aus dem Giebel herausschreiten zu lassen, wie Lloyd es annahm, geht natürlich gar nicht an. Sowie sie sich aber einer Seite zuwendet, ist das nötige Gleichgewicht gestört.

So kommen wir auch auf diesem Wege zu eben der Lösung, die uns der Torso Medici giebt.

Wie wunderbar dieser all die Schwierigkeiten beseitigt! Mit ihm ziehen Ruhe und Klarheit ein und harmonisches Gleichmass. Die Gewaltige, Athens herrliche Göttin, sie zeigt sich in stolzem Glanze zum ersten male vor den bewundernden Göttern. Auf wunderbare Weise vom Vater entsprungen, tritt sie ruhig in die Mitte der Erstaunten, aller Augen an sich fesselnd. Sie selbst blickt nach dem Vater hin, der wohlgefällig stolz die Tochter betrachtet, die Königin Athens. Und Zeus entsprechend sass auf der anderen Seite Hera, auch sie freudig erregt. Die eisernen Barren auf Block 10 und Block 16 bezeichnen die Stellen dieser beiden thronenden Figuren, des Zeus links, der Hera rechts. So gewinnen wir völlige Symmetrie und den Vorteil, dass die Grösse der thronenden Gestalten, indem sie von der Giebelmitte entfernt sind, nicht mehr unangenehm auffallen konnte.

Dass unsere Schilderung des Auftretens der neugeborenen Athena aber ganz antik gedacht ist, das beweist uns Philostrat, mit dessen Beschreibung eines die Geburt Athenas darstellenden Gemäldes (εἰκ. 2,27) wir uns unwillkürlich berührten. Auch bei Philostrat ist Athena nur das Objekt der Bewunderung der versammelten Götter, also r u h i g gedacht, im vollen Schmuck der glänzenden Waffen. Die Geburt war nur durch das Beil in Hephaistos Hand angedeutet. Zeus betrachtet die Tochter wohlgefällig und auch Hera freut sich. Die andern Götter und Göttinen staunen schaudernd. Mit Recht hat man es schon längst sehr wahrscheinlich gefunden,[2] dass Philostratos Bild, indem es die Epiphanie, nicht die eigentliche Geburt der Göttin darstellt, vom Parthenongiebel beeinflusst war. Bei Philostrat werden der Athena auch schon Opfer gebracht, auf den Akropolen der Athener und der Rhodier. Vielleicht hielt die Athena des Giebels, wie uns schon das Relief von Ambelokipo vermuten liess, die Schale in

(Sitzungsber. 1874, II, S. 22 f.); doch dass dieser kreissende Zeus, die Geburtswehen im Kopfe, von neugierigen Zuschauern umstanden, unmöglich ist, hat man wohl allgemein eingesehen.

[1] Michaelis, der Parthenon S. 170, bemerkte sehr richtig: „nur so (wenn Athena Mittelfigur ist) überragt sie alle andern an Körpergrösse, nur so wird sie unbestritten zur Hauptperson"; dazu verweist er mit Recht auf die Giebel von Aegina, Olympia und Delphi.

[2] Schneider, Geburt der Athena S. 22.

der Rechten, um Spende zu empfangen. Damit wäre dieselbe Idee angedeutet, die im Philostratischen Gemälde weiter entwickelt ist. Bei der ungeheuren Beliebtheit, die das Spendemotiv mit der Schale in phidiasischer Zeit in der Darstellung der Gottheiten genoss, würde es nicht auffallen, die Schale schon in der Hand der Neugeborenen zu finden. Ja wir können noch weiter gehen und von dieser Anschauung aus unter die rechte Hand einen Altar ergänzen, womit die Idee, die das philostratische Bild ausdrückt, noch vollständiger angedeutet wäre: der Neugeborenen wird sofort Opferkult zu teil. Nach der der phidiasischen Zeit geläufigen Symbolik würde dies eben dadurch ausgedrückt sein, dass die Göttin selbst die Schale über dem Altar ausgiesst.[1] Der Altar würde sich auch technisch dadurch besonders empfehlen, dass er den breiten Barren vortrefflich erklärte und dass er den besten Halt für den, wie bemerkt, am Torso nicht verdübelten rechten Arm bot (vgl. S. 30).

Will man dem Relief von Ambelokipo folgen, so wäre anzunehmen, dass ihr heiliges Tier, die Schlange, sich der Göttin gleich gesellt hat; auf der anderen Seite stand dann vielleicht, ebenfalls wie auf dem Relief, die Eule. Mit ihren gesamten Attributen tritt die Göttin in die Erscheinung. Da kann Nike nicht fehlen. Ich habe sie früher ebenso wie Six mir nach dem Madrider Relief schwebend gedacht. Allein das ist ganz unmöglich. Eine so gewaltige Figur, wie sie doch hier in der Mitte gewesen sein müsste, an der Giebelwand schwebend aufzuhängen, oder, wie Dörpfeld mir vorschlägt, an einer vom Boden aufsteigenden metallnen Stütze aufzuspiessen, ist mit dem monumentalen Stil der Giebel doch unvereinbar. Nike muss von unten heraneilen. Ich nehme entweder den Altar auf die eine und eine Nike auf die andere Seite, oder, wenn die Schlange ergänzt wird, zwei Niken an. Sie müssten, natürlich in bedeutend kleinerer Gestalt als Athena, auf diese zueilen, mit Kranz und Tänie und vielleicht auch mit der bei Nike in jener Zeit so überaus beliebten Kanne, die in Beziehung zu der Schale in Athenas Hand zu denken wäre.[2] Diese Niken, unmittelbar neben die gewaltige Mittelfigur gesetzt, bieten auch künstlerisch einen grossen Vorteil. Der notwendige starke Grössenunterschied der Mittelfigur und der zwei ihr zunächst stehenden, der in Olympia, besonders am Westgiebel, recht störend wirkt, erscheint natürlicher und motivierter, wenn hier Figuren gewählt werden, denen, wie den Niken, im Verhältnis zur Athena schon an und für sich kleine Statur zukommt.[3]

---

[1] Ein neues, recht charakteristisches Vasenbild dieser Art, aus phidiasischer Zeit, s. Arch. Anzeiger 1895, S. 38, Fig. 13.

[2] Der Torso I könnte jedoch nicht von einer dieser Niken stammen (Petersen, Pheidias S. 144, wollte ihn in dieser Art verwenden), schon deshalb nicht, weil Nike in kurzem Chiton in phidiasischer Zeit undenkbar ist, dann weil der Torso, wie ich nach wie vor annehme (vgl. MW. S. 228 f.), mit N des Westgiebels identisch ist und Iris darstellt. Schwerzek, Erläuterungen zu der Rekonstruktion des Westgiebels S. 21, versichert zwar das Gegenteil; doch ist diese Rekonstruktion und ihre Erläuterung dermassen dilettantisch, dass ich andere Versuche abwarten muss, ehe ich jene Identifikation aufgeben kann. Soviel ich berechnen kann, müssen sich die Flügel von I ganz gut mit jener Stelle im Westgiebel vereinen lassen. — Die Idee von Overbeck (griech. Plastik I[4], 408. 455, Anm. 20), I neben G im Ostgiebel anzusetzen, ist künstlerischer Gründe wegen unmöglich; I wiederholt die Bewegung von G; stellt man die beiden Figuren im Abgusse nebeneinander, sieht man sofort, dass diese zwei sicher nicht komponiert sind, um nebeneinander zu stehen. Die völlige Uebereinstimmung von I mit N in Carreys Zeichnung überhebt uns indes allem Zweifel.

[3] Vgl. z. B. die kleine Proportion der Nike bei der Athenageburt auf der bekannten Vase Gerhard A. V. 3. 4.

Zugleich wird die Mittelfigur dadurch in wirkungsvollster Weise isoliert und herausgehoben.[1]

Zwischen den Niken (oder der Nike und dem Altare) und den thronenden Gottheiten folgte jederseits dem Giebelraume nach noch eine stehende Figur; ich vermute rechts Poseidon und schreibe ihm den erhaltenen Torso H zu;[2] er weicht staunend zurück, die Rechte erhoben, in der Linken wohl den Dreizack; links entsprechend Hephaistos (Prometheus) in ähnlicher Haltung, auch er staunend, in der gesenkten Linken das Beil als Andeutung des vorangegangenen Schlages. Es folgen links der thronende Zeus, rechts die thronende Hera. Für den Hephaistos und den Zeus passen die Motive, die das Madrider Relief giebt, vorzüglich, und es ist sehr möglich, dass sie wenigstens aus dem Giebel stammen. Der Künstler des Relieffrieses hätte nur, den Anforderungen seiner Kunstgattung entsprechend, Zeus in die Mitte gesetzt und ein anderes als Gegenstück zum Hephaistos passendes Athenamotiv gewählt. Die Hera muss dem Zeus möglichst entsprochen haben.

Hinter diesen thronenden Figuren standen, den Spuren des Giebelbodens nach, je eine ruhige Figur und dann je eine weit ausschreitende.[3] Ich vermute links Apoll, wohl als Kitharöde im langen Gewande, ruhig, dahinter die lebhaft nach der Mitte weit ausschreitende Artemis, rechts die ruhige, schmal stehende Aphrodite und dahinter den heftig herankommenden Ares mit Helm und Schild. Alle sind staunend erregt. Links folgt dann die erhaltene Figur G (Hebe), rechts eine verlorene ähnlich schreitende, vermutlich Hermes, zu den Töchtern der Nacht, den Moiren hineilend, nach der Mitte sich umblickend.

So erhalten wir, genau den Spuren des Giebelbodens folgend, einen wundervoll klaren symmetrischen und bedeutungsvollen Aufbau, der mir so sehr für sich selbst zu sprechen scheint, dass ich von einer ausführlichen Begründung glaube absehen zu können. Ich habe durch die Hand des Herrn Reallehrers K. Reichhold,[4] der mit grosser Gefälligkeit und Hingebung diese Arbeit übernommen hat, einen zeichnerischen Entwurf machen lassen, den ich hier auf S. 29 veröffentliche.

Zur Erläuterung desselben sei nur folgendes bemerkt. Unter die Rekonstruktion der Figuren ist der Giebelboden gezeichnet nach den Aufnahmen von Sauer. Die supponierten Standplätze der ergänzten Figuren sind durch Punktierung deutlich gemacht. Die vorhandenen Leeren, Dübel- und Stemmlöcher sind aufs sorgfältigste benutzt. Man sieht, wie vorzüglich der thatsächliche Befund mit meiner Rekonstruktion zusammengeht. Unten ist ferner auch eine Andeutung der Triglyphen und Metopen gegeben, damit man übersehen kann, wie die Figurenverteilung sich zu dieser architektonischen Gliederung verhält. Die Athena der Mitte steht über einer Triglyphe, die beiden thronenden Figuren kommen über zwei entsprechende

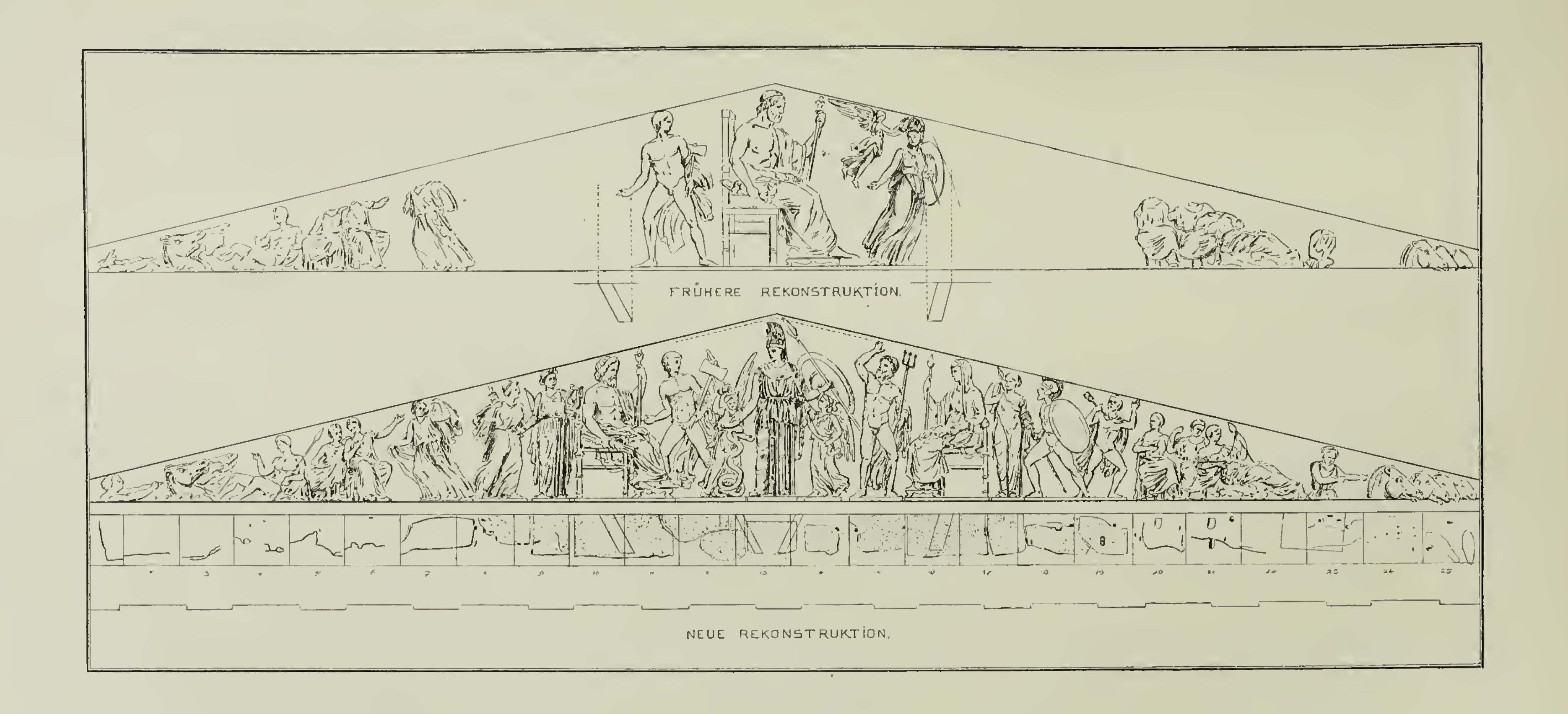
---

[1] Dies ist derselbe Vorteil den Brunn (Sitzungsber. 1874, II. S. 21) durch die zwei Eileithyien zu den Seiten des Zeus („Arsis zwischen zwei Thesen") erreichen wollte.

[2] Ueber diesen vgl. MW. S. 243 f.

[3] Vgl. Sauer, Ath. Mitt. 1891 S. 88.

[4] Des Verfassers der instruktiven Studie über das Flachornament des Altertums, K. Reichhold, Kunst und Zeichnen an den Mittelschulen II, Berlin 1895.


FRÜHERE REKONSTRUKTION.
NEUE REKONSTRUKTION.

Metopen und hinter ihnen stehen die beiden schmalen stehenden Gestalten über den schmaleren Triglyphen, die folgenden breiten schreitenden über den breiteren Metopen.

Für die Mitte sind, den oben gegebenen Ausführungen entsprechend, zwei Entwürfe gezeichnet, der eine mit den zwei Niken und der Schlange (wobei angenommen ist, dass beide zusammengearbeitet sind), der andere, der einfacher und technisch wahrscheinlicher ist, mit der einen Nike und dem Altar auf der anderen Seite.



Die Art, wie Athena den Schild hält, ist durch die Armhaltung bedingt. Es wird so auch der Raum gut gefüllt. In punktierter Linie ist über der Mittelgruppe die vordere Kante des Giebelgeisons angedeutet. Die Mittelfiguren sind alle mit Plinthen gezeichnet, die technisch unentbehrlich waren. Die Köpfe und Glieder der Figuren fallen natürlich alle innerhalb des Giebelrahmens, nicht wie in jener dilettantischen Rekonstruktion des Westgiebels von Schwerzek[1] teilweise ausserhalb.

Auf die wunderbare Ruhe und Klarheit der Komposition, die durchsichtig einfache Symmetrie und doch lebendige Abwechslung brauche ich kaum aufmerksam zu machen. Die Mittelfigur dominiert prachtvoll, indem unmittelbar neben ihr niemand zu ihr heraufreicht und hier der Raum freibleibt. Dann bilden die beiden thronenden Gestalten willkommene Ruhepunkte und einen festen Abschluss der eigentlichen Mittelgruppe. Dies wird noch verstärkt durch die hinter ihnen aufrecht stehenden Gestalten, nach denen erst die Bewegung wieder beginnt. Man beachte auch, wie gut die Abwechslung im Geschlecht der Personen wirkt, und wie genau doch die Symmetrie ist: links eine Frau (Artemis) und zwei Männer (Apoll, Zeus), rechts ein Mann (Ares) und zwei Frauen (Aphrodite, Hera).

So wäre denn auch der Beweis erbracht, dass der Torso Medici nicht nur wundervoll in den Giebel passt, sondern dass die Giebelmitte, indem hier eine Mittelfigur verlangt wird, überhaupt nicht wesentlich anders ausgesehen haben kann, als wie wir sie mit Hilfe des Torso Medici rekonstruiert haben.

Ich habe den einen Irrtum verbessert, den ich früher bei Beurteilung des Torso Medici dadurch beging, dass ich ihn als Kopie und zwar nach der grossen ehernen Athena der Burg auffasste. Doch ich habe noch einen zweiten Fehler zu berichtigen. Ich glaubte zur

[1] Vgl. oben S. 27, Anm. 2.

Vervollständigung jenes Werkes einen Athenakopf der Sammlung Jacobsen verwenden zu können, allerdings mit dem Bemerken, dass er „sicherlich nicht zum Torso“, aber doch zu einer Replik desselben gehöre.[1] Durch die Güte des Herrn C. Jacobsen ist das Münchner Gypsmuseum in den Besitz eines Abgusses des Kopfes gelangt. Er muss zu einer Figur von ganz anderem Charakter als der Torso gehört haben, zu einer Figur von noch etwas grösseren Proportionen und vor allem von starker, heftiger Bewegung. Der Kopf ist im rechten Winkel nach seiner Rechten herumgedreht. Eine so heftige Wendung ist nur bei bewegter Körperhaltung natürlich. Eine Statuette römischer Zeit von Epidauros[2] giebt uns den gewünschten Aufschluss; hier finden wir einen dem Kopenhagener in der charakteristischen Wendung wie auch der Helmform, Haartracht und Gesichtsbildung entsprechenden Athenakopf auf einer heftig mit vorgesetztem linkem Beine nach rechts stürmenden und umblickenden Figur, die, den Schild am linken Arme, den rechten vorstreckt. Der Kopf, der Helm, das Gewand weisen auf ein Original der phidiasischen Epoche. Dass es in Athen ein berühmtes Werk dieser Art gegeben haben muss, das beweisen die römischen Münzen Athens, die Statuennachbildungen geben. Hier erscheint Athena mehrfach in jenem Motive, allerdings meist mit nach rückwärts ausgestrecktem rechtem Arme,[3] was den Raum des Münzbildes besser füllt; doch erscheint auch das der epidaurischen Statuette genau entsprechende Motiv des Armes.[4] Die Idee dieser Athena kann nur die sein, dass sie in den Kampf voranstürmt und sich auffordernd umblickt nach den ihr Nachfolgenden, deren Anführerin sie ist und denen sie mit der Rechten den Feind zeigt. Es ist also recht eigentlich eine Promachos, eine Vorkämpferin.[5] Von einer Kopie dieser, nach Ausweis der Münzen in Athen einst berühmten Promachos stammt der Kopenhagener Kopf.

Sollte die Statue in der Litteratur keine Spur hinterlassen haben? Michaelis hat bekanntlich nachgewiesen, dass die grosse eherne Athena der Burg nur in einem Scholion zu Demosthenes Promachos heisst, und dass dieser Name gar nicht zu ihr passt und ihr wohl nur durch ein Missverständnis an jener Stelle beigelegt wird. Wie die Münzen mit dem Gesamtbild der Akropolis beweisen, war jene Kolossalfigur eine ganz ruhig stehende Gestalt, ähnlich der Parthenos, und sicher keine Vorkämpferin. Jenes Scholion zu Demosthenes (c. Androt. 13, p. 597) geht ebenso wie das zu Aristides (Panath. 3, p. 320 Diad.) auf eine Quelle zurück, welche die bedeutendsten Athenabilder Athens nach dem Materiale getrennt und mit Beifügung der Künstlernamen aufführte;[6] die Scholien unterscheiden drei, das hölzerne, das goldelfenbeinerne und das eherne; letzteres wird in dem einen Scholion dem Praxiteles zugeschrieben, zum Unterschiede

---

[1] Meisterwerke S. 134. 740.

[2] Ἐφημ. ἀρχ. 1886, Taf. 12 links. Vgl. Petersen in den Athen. Mitt. 1886, S. 309 ff., der, den phidiasischen Charakter erkennend, an die neugeborne Athena des Ostgiebels dachte.

[3] Imhoof-Blumer and Gardner, numism. Comment. on Pausanias pl. Z 8. 9. 10. 13. Nicht zu verwechseln ist der Typus ebenda 11. 12. 14, der mit der zweiten epidaurischen Statuette Ἐφ. ἀρχ. 1886, Taf. 12 rechts, Athen. Mitt. 1886, S. 316 übereinstimmt.

[4] Imhoof-Blumer and Gardner a. a. O. pl. AA 10.

[5] Die Weihinschrift der epidaurischen Statuette nennt sie Hygieia, wohl nur weil sie zu einer Weihung im Asklepios-Heiligtum benutzt ward; ihr ursprünglicher Sinn kann nur der einer Promachos sein.

[6] Vgl. Meisterwerke S. 52, Anm. 2.

des goldelfenbeinernen des Phidias; dies ist auffällig, da die grosse eherne Athena nach Pausanias auch von Phidias war. Das andere Scholion giebt der grossen ehernen Statue den Beinamen Promachos, der, wie bemerkt, äusserst auffällig ist und zu der Statue gar nicht passt. Sollten nicht hier, wohl schon in der nächsten gemeinsamen Quelle beider Scholien, zwei in der ursprünglichen Quelle unterschiedene eherne Athenen zu einer zusammengeflossen sein, nämlich die χαλκῆ ἡ μεγάλη des Phidias und die durch die Münzen, die epidaurische Statuette und den Kopenhagener Kopf uns vergegenwärtigte — Promachos des älteren Praxiteles, des Zeitgenossen und Mitarbeiters des Phidias? Die stilistische Zusammengehörigkeit des Kopenhagener Promachos-Kopfes und des mit Praxiteles Name überlieferten Dioskur von Monte-Cavallo[1] spricht stark für die Richtigkeit dieser Vermutung, die freilich bei dem trümmerhaften Zustande unseres litterarischen und monumentalen Materiales immer nur eine Vermutung bleiben kann.

---

[1] MW. S. 134. 741.

DER MÜNCHNER POSEIDONFRIES

UND

DER NEPTUNTEMPEL DES DOMITIUS



Das schöne Friesrelief der Münchner Glyptothek, das den Hochzeitszug von Poseidon und Amphitrite darstellt (in umstehender Abbildung a—c), ist schon vielfach Gegenstand eingehender Untersuchung gewesen, so dass es schwierig scheint, über dasselbe noch etwas Neues vorzubringen. Ich würde es auch vermeiden, dasselbe in erneute Erörterung zu ziehen, wenn ich nicht eine Thatsache von entscheidender Wichtigkeit mitzuteilen hätte, die uns das Relief erst richtig verstehen lehrt und ihm seine feste Stellung in der Kunstgeschichte anweist.

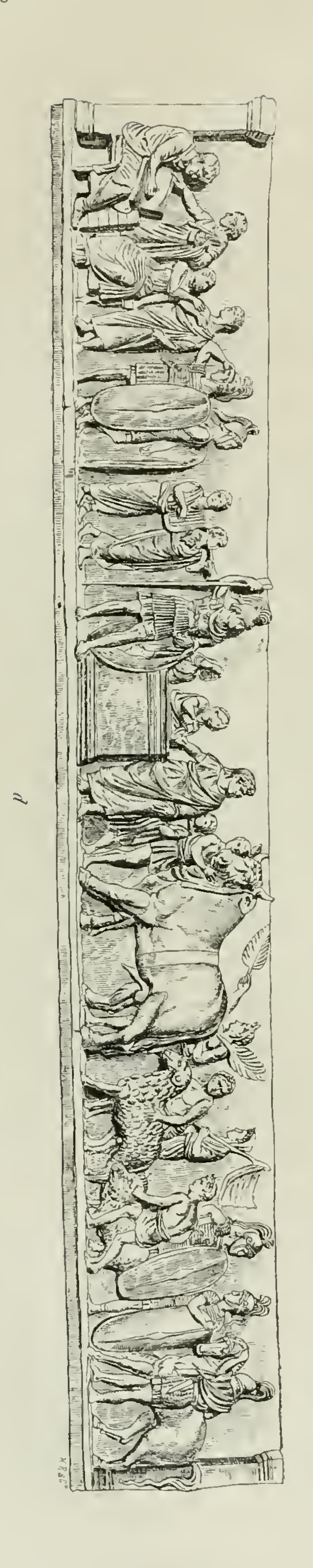
Ich habe im Louvre zu Paris das ursprüngliche Gegenstück des Frieses aufgefunden (in der umstehenden Abbildung d),[1] das sich mit diesem einst im Palazzo Santa Croce zu Rom befand, von wo beide Friese 1811 zu Cardinal Fesch in Rom kamen, aus dessen Sammlung sie in Paris 1816 versteigert wurden. Den einen (im Kataloge der vente als No. 248 bezeichnet) erwarb L. von Klenze für den damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern und dessen eben begonnene Glyptothek, der andere (in jenem Kataloge No. 247) ward zunächst, offenbar da nicht genug dafür geboten wurde, nicht verkauft und kam 1824 nochmals zur Auktion. Diesmal wurde er für den Preis von 16050 francs Herrn de la Salle zugeschlagen, durch welchen er in den Louvre kam.[2] Während jener Münchner Fries durch günstige Aufstellung und mehrfache gelehrte Bearbeitung berühmt wurde, blieb dieser unter der Fülle der Schätze des Louvre versteckt und unbeachtet. So kam es, dass Urlichs zwar von dem ursprünglichen Vorhandensein eines zweiten Frieses noch wusste, aber keinerlei Notiz über denselben auftreiben konnte und ihn für „spurlos verschwunden" hielt.[3] Indes, er hing im Louvre und war sogar bei Clarac (pl. 221, 313)

---

[1] Leider war es nicht möglich eine gute photographische Abbildung des Frieses zu beschaffen. Ich habe zwar durch gütige Vermittlung des Herrn Sal. Reinach eigene photographische Aufnahmen von Giraudon machen lassen, wegen des sehr ungünstigen Aufstellungsortes fielen dieselben aber so unbefriedigend aus, dass ich nach ihnen von Herrn Leonhard eine Zeichnung anfertigen lassen musste, die hier wiedergegeben wird.

[2] Diese genauen Angaben aus den Akten des Louvre verdanke ich der Gefälligkeit von Herrn Etienne Michon.

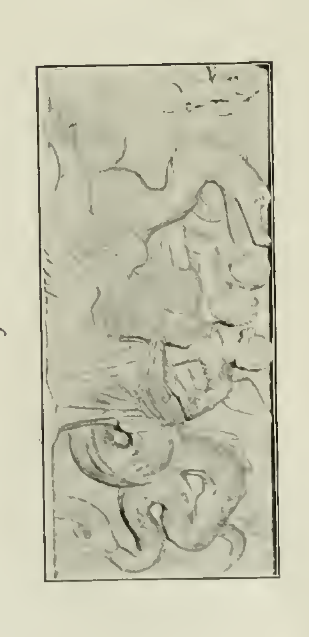
[3] Urlichs, Skopas S. 129. — Mit Unrecht liess sich derselbe durch Briefstellen Wagner's ebenda S. 261 verleiten zu zweifeln, dass es zwei verschiedene Friese gewesen seien. Wagner spricht zuerst deutlich von „zwei Friesen von Basreliefen" im Palast S. Croce; später ungenau zusammenfassend von „der Fries"; dann wieder von „zwei Stücken", als deren gemeinsamen Inhalt er freilich nur die besonders ins Auge fallenden „Tritonen und Nereiden" nennt. Ungenau ist auch seine Bemerkung, es sei „vieles von Stucco" an den Friesen, was für keinen von beiden zutrifft.



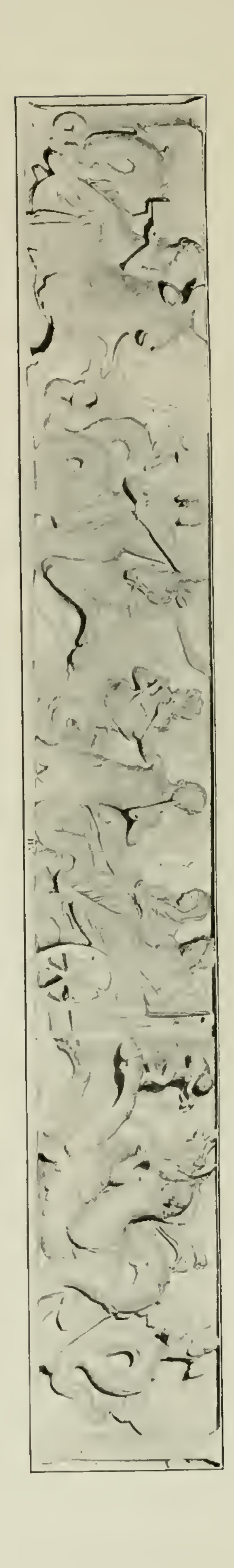
d



b



c



a

abgebildet; nur seine Beziehung zu dem Münchner Friese ist merkwürdiger Weise bisher ganz unbemerkt geblieben. Und doch muss jeder, der mit genauerer Kenntnis des Münchner Reliefs vor das Pariser tritt, auf den ersten Blick die Zusammengehörigkeit beider erkennen. So ging es mir im Frühjahre dieses Jahres. Die Gleichheit der Masse und die der Provenienz aus Palast Santa Croce, welch letztere mir der neue Katalog gab,[1] waren mir lediglich Bestätigungen dessen, was die Betrachtung unmittelbar lehrte, was Gleichheit von Stil, Arbeit, Reliefbehandlung, seitlichem Pilasterabschluss und Marmor zeigte.

Die beiden Friese sind aus pentelischem Marmor gefertigt.[2] Beide haben den gleichen seitlichen Abschluss mit Pilastern; diese Pilaster haben die gleiche Gestalt und Profilierung; das Mass von dem einen äusseren Pilasterrande zu dem anderen ist an beiden Friesen das gleiche: es beträgt bei beiden 5,59 Meter.[3] Eine Abweichung besteht nur darin, dass am Münchner Friese ausserhalb der Pilaster jederseits noch eine kurze Fortsetzung folgt, die am Pariser fehlt. Indes genauere Betrachtung lehrt, dass jene Fortsetzungen am Münchner Friese modern angeschoben sind; ihre Verbindung mit den Pilastern ist mit Gips hergestellt; entfernt man diesen etwas, so erkennt man, dass die Profilierung der Pilaster noch weiter nach hinten ging, wo sie jetzt von den modern angeschobenen und der Pilasterprofilierung angepassten Platten verdeckt wird.[4] Auch am Pariser Friese greift die Profilierung herum und bildet den Abschluss des Frieses nach den Seiten aussen. Auch hierin waren also beide Friese völlig gleich. Das Relief greift endlich auch an beiden in gleicher Weise zum Teil etwas auf die Pilaster über, hier mit dem Schweif eines Seestiers, dort mit dem eines Kriegsrosses. Die modern angeschobenen Platten des Münchner Frieses haben indes ganz augenscheinlich ursprünglich zu demselben gehört; sie bilden den Abschluss der Komposition; nur können sie, wie die bemerkte Pilasterprofilierung zeigt, nicht wie jetzt in gleicher Flucht mit dem Hauptfriese gesessen haben. Ebenso unmöglich ist es aber durch jene Pilasterbeschaffenheit, sie etwa im rechten Winkel nach vorne vorspringen zu lassen, und die einzige Möglichkeit ist, sie im rechten Winkel nach hinten umbiegend anzuordnen.

---

[1] Catalogue sommaire des marbres antiques 1896, No. 975. Clarac, texte II, 1, p. 747 ff. gab richtig die „venle du cardinal Fesch“, fälschlich aber das „Palais Mattei“ statt Santa Croce als Provenienz an.

[2] Schorn's Beschreibung der Glyptothek, deren in dieser Beziehung ganz unzuverlässigen Angaben Brunn wie gewöhnlich (vgl. die Vorrede seiner Beschreibung S. V) so auch hier gefolgt ist, giebt fälschlich „parischen Marmor“ als Material des Münchner Frieses an. Der pentelische Stein ist an beiden Friesen vielmehr so unverkennbar, dass gar kein Zweifel bestehen kann. — Otto Jahn, der den Münchner Fries zuerst genauer studierte (Sächsische Berichte 1854, S. 160 ff.), hat ihn, wie er angiebt, nicht selbst untersuchen können.

[3] Bei dem Pariser Relief hatte Herr Sal. Reinach die Güte, die Masse zu kontrollieren.

[4] Neben dem linken Pfeiler ist ein 7 Centimeter breiter glatter Streif überhaupt moderne Ergänzung; doch das weiter unten befindliche Kopfvorderteil des Seedrachen (Ohr und Schnauze) ist antik. Neben dem rechten Pfeiler ist ein 17½ Centimeter breiter Streif gebrochen, aber ganz antik, nur oben dem Pilasterprofil entsprechend modern ausgeschnitten und mit Gips angeschoben. Der ganze auf dem Grund haftende Teil des schwebenden Putto ist antik, ebenso natürlich die Klauen des Seedrachens weiter unten. Hiernach sind die Angaben Brunns (Sitzungsber. 1876, S. 347; Beschreib. d. Glypt., 5. Aufl., S. 151) zu berichtigen. Unbegreiflich ist mir, wie derselbe die Meinung aussprechen konnte, jene Streifen neben den Pilastern seien im Altertum „eingesetzt, als das ganze Werk von einem griechischen Bau an einen römischen versetzt wurde“, um den Fries „um ein Geringes

Wir haben also zwei gleichlange Friese, die beide mit Pilastern abschliessen, deren Profilierung um die Ecke greift. An den einen setzten sich nach hinten umbiegend noch jederseits eine Platte an.

Die Friese hatten auch die gleiche Höhe. Jetzt misst der Münchner allerdings nur 0,78 (Brunn giebt 0,79, was nicht genau ist), der Pariser dagegen 0,82. Allein diese Differenz wird dadurch erklärt, dass der Münchner, wie der Augenschein lehrt, bei seiner Anbringung an der Wand der Glyptothek oben etwas verkürzt worden ist. Man sieht dies besonders deutlich an den Fackeln der Brautmutter, dem Kopfe des Poseidon und dem des Eros links vom rechten Pfeiler. Ein Teil des hohen Zopfes des letzteren, ein Stückchen Oberkopf mit Locken des Poseidon und die Flammenenden der Fackeln sind modern abgeschnitten. Daraus folgt, dass der Fries mehrere Centimeter höher gewesen sein muss, die Köpfe also nicht an den Rand anstiessen. So stimmte der Fries auch hierin mit dem Pariser überein. Wir haben nach jenem am Münchner den kleinen Aufsatz auf den Pilastern zu ergänzen, den Klenze beim Einmauern in der Glyptothek muss haben abmeisseln lassen.

Hierbei sei bemerkt, dass die beiden anstossenden Teile *b* und *c* beim Einmauern in der Glyptothek nicht nur in der Höhe, auch in der Länge gekürzt worden sind. Der linke Teil (*b*, jetzt 1,61 lang) ist an den beiden Enden gekürzt, rechts sind die Schnauze und die Ohren des Seedrachen, links der Fuss der Nereide durchschnitten. Der andere Teil (*c*, jetzt 1,70 lang) ist nur am rechten Ende gekürzt; das linke ist vollständig und zeigt nach dem Pilaster zu einen aufgebogenen Rand; derselbe ist auch am rechten Ende, und an beiden Enden von *b*, vorauszusetzen. Die ursprüngliche Länge von *b* und *c* war danach etwa je 1,74.[1]

Die Höhe des unten stehengelassenen Plinthenstreifens schwankt an beiden Friesen, dem Münchner und Pariser, an den verschiedenen Stellen zwischen c. 2½ und 4 Centimeter. Auch die Pilaster sind etwas ungleich gearbeitet; am Münchner ist die grösste Breite des linken 10, des rechten 12 Centimeter, am Pariser die des linken 12, des rechten 14 Centimeter; so beträgt die Frieslänge innerhalb der Pilaster in München 5,37 Meter, in Paris 5,33 Meter, während die Gesamtlänge mit den Pilastern an beiden, wie oben bemerkt, die gleiche (5,59 Meter) ist.

Auch die Art der Ausführung ist an beiden Friesen dieselbe und lässt die gleichen Hände erkennen. Hier wie dort dieselbe flaue weiche, stumpfe Manier,[2] der zwar alle Feinheit

---

zu verlängern". Sollten die Seedrachen an dem „griechischen Bau" ohne Füsse und nur mit halbiertem Kopfe dargestellt gewesen sein? Zum Ueberfluss füge ich hinzu, dass Marmor und Arbeit der antiken Teile jener Streifen genau die gleichen sind wie am übrigen Friese.

[1] Die Teile *b* und *c* bestehen aus je einer grossen Platte (bei *b* von 1,52, bei *c* von 1,525 Länge) und je einem schmalen Streif neben den Pilastern von *a* (bei *b* von 7 Centimeter, bei *c* von 17½ Centimeter Länge, vgl. oben S. 37, Anm. 4), der nur an *c* in voller Breite erhalten ist. Der grosse Fries *a* besteht aus vier Platten von den folgenden Massen: 1,361 — 1,383 — 1,525 — 1,321.

[2] Auch Brunn bemerkt das „Stumpfe" der Ausführung (Sitzungsber. 1876, S. 353), sucht dasselbe aber durch die Hypothese zu erklären, dass das angebliche griechische Original in antiker römischer Zeit überarbeitet worden und dadurch seiner Feinheit und Frische beraubt worden sei. Dem widerspricht der Augenschein: von der angeblichen Ueberarbeitung ist nicht die geringste Spur vorhanden.

und Schärfe gänzlich abgeht, die aber doch mit einem sehr lebendigen Vortrag verknüpft ist. Hier wie dort genau dieselbe Ausführung und Stilisierung von Gewand und Haar; dieselbe flotte saloppe Arbeit in den Details wie z. B. den Pilasterprofilen; und dann vergleiche man die beiden Pferdeköpfe, die des Seerosses der sogenannten Brautmutter und den des Kriegsrosses am rechten Ende des Pariser Frieses; hier zeigt sich der Künstler von seiner günstigsten Seite; von der Verschiedenheit des Zaumzeuges abgesehen sind die Köpfe fast ganz gleich.

Der Nachweis der Zusammengehörigkeit des Münchner und des Pariser Frieses mit seiner römischen Opferdarstellung entscheidet eine viel diskutierte Frage endgültig: der Münchner Fries ist kein griechisches Originalwerk, sondern in Rom für einen römischen Zweck gearbeitet. Die Hypothese von Urlichs, der Brunn gefolgt war, wonach der Fries in einem ähnlichen Verhältnis zu Skopas gestanden habe, wie der des Parthenon zu Phidias, ist beseitigt. Sie war freilich, wie Andere längst gesehen hatten, schon dem Kunstcharakter nach einfach unmöglich. B. Stark hatte völlig recht, wenn er, schon 1864, in seiner Kritik von Urlichs' Skopas[1] bemerkte, dass er vor dem Friese den Eindruck einer „neuattischen" Skulptur gehabt habe, und ebenso richtig urteilte später Wolters, wenn er[2] die „Nachlässigkeit ja Plumpheit der Ausführung" hervorhebend, das Werk dem 1. Jahrhundert v. Chr. zuwies.[3]

Betrachten wir den Pariser Fries näher. Er ist schon lange vor Clarac im Jahre 1679 durch Spon, miscell. erud. antiqu. p. 310, No. 18 veröffentlicht worden,[4] allerdings in einer ganz unkenntlichen Form, willkürlich auseinander gerissen und mit anderen Reliefs, bakchischen Sarkophagmotiven und einem sogenannten Ikarios-Einkehr-Relief vereinigt, welches Ganze Spon als „ambarvalia" erklärte. Gegen seine Gewohnheit giebt Spon den Ort des Frieses nicht an; es kann aber nur der Hof des Palastes Santa Croce gewesen sein; denn dort fanden sich noch nach Patner in der Beschreibung Roms (1839—41) Bd. III, 3, S. 456 eines jener Reliefs mit dem sogenannten Besuche bei Ikarios, sowie Reliefs mit bakchischem Aufzug, also die Elemente der seltsamen Kombination bei Spon. Unsere Friese sind also wenigstens schon im 17. Jahrhundert gefunden worden. Bei architektonisch verwendeten Stücken von dieser Grösse und Vollständigkeit ist es, namentlich für die damalige Zeit, natürlich das wahrscheinlichste, dass sie nicht weither geschleppt, sondern in nächster Nähe gefunden worden sind.

Der Pariser Fries zeigt eine Darstellung des feierlichsten der römischen Opfer, der sogenannten Suovetaurilia, dargebracht von einem offenbar siegreichen Feldherrn, unter Assistenz eines Priesters und seiner Diener. Die drei Tiere sind nicht in der durch das Wort gegebenen und sonst gewöhnlich befolgten, dem wirklichen Opfergebrauch gewiss entsprechenden Reihenfolge, sondern in umgekehrter Ordnung mit dem Stiere an der Spitze dargestellt. Dies geschah vermutlich aus künstlerischen Gründen, um die breite Masse des Stieres der Mitte

---

[1] Philologus Bd. 21, S. 444.

[2] Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse No. 1856.

[3] Während der Korrektur erhalte ich die Bonner Dissertation von Th. de Wahl, quomodo monstra marina artifices graeci fiuxerint, Bonn 1896, wo der Verfasser sehr richtig aus den Motiven nachweist, dass der Münchner Fries, aus verschiedenem Aelterem kombiniert, nicht vor das 1. Jahrh. v. Chr. gehören könne.

[4] Vgl. Clarac, mus. de sc., texte II, 1, p. 749.

nahe zu bringen. An der einen Seite des Augustusbogens zu Susa[1] ging man aus Gründen der Symmetrie noch weiter von der Wirklichkeit ab und stellte rechts vom Altar Stier und Schaf, links davon nochmals einen Stier und das Schwein dar.

Der Priester auf unserem Friese hat nach römischer Sitte das Hinterhaupt mit der Toga (gewiss einer praetexta) verhüllt und ist bekränzt. Er blickt nach den Opfertieren um. Der Feldherr steht in voller Rüstung und in stolzer Haltung neben dem Altare; auch er blickt nach dem nahenden Opferzuge hin. Hinter ihm stehen die zum feierlichen Opfer gehörigen Musikanten, Vertreter des *collegium tibicinum et fidicinum*, *qui sacris publicis praesto sunt.*[2] Es folgen zu beiden Seiten die Repräsentanten des siegreichen Heeres; ohne Zweifel sind Angehörige des Elitecorps des Feldherrn, der *delecta manus imperatoris* oder *cohors praetoria*[3] gemeint, die aus ausgewählten Fusstruppen und Reiterei bestand; in ihr dienten auch römische Ritter, und ein solcher ist gewiss in dem Krieger mit dem Rosse am rechten Ende zu erkennen, das in dem hübschen vom Parthenonfriese bekannten Motive des ὑποβιβάζεσθαι dargestellt ist; der Ritter veranlasst das Pferd zum Breitstehen, um sich dann aufzuschwingen. Der Kopf des Ritters ist von dem Helme und dessen breiter Krämpe ganz verdeckt. Diese Helmform kommt meines Wissens in der Alexanderepoche auf;[4] sie begegnet zuerst am Alexandersarkophage von Sidon (Reiter rechts in der grossen Schlachtscene); der einzige wirklich erhaltene Helm dieser Form, den ich kenne, befindet sich im Fitzwilliam Museum zu Cambridge.[5] Der Kaiserzeit ist die Form fremd. Aus der Bewaffnung der Krieger unseres Reliefs hat indes schon E. Saglio eine Datierung desselben gegeben; er setzt es in die Zeit des Julierdenkmals von St. Remy, also die Zeit Cäsar's oder spätestens des Anfangs von Augustus Herrschaft, wegen der Aehnlichkeit der Bewaffnung mit den auf jenem Denkmal erscheinenden Kriegern.[6] Wir werden sehen, wie diese Datierung sich von anderer Seite bestätigt. Besonders in die Augen fallend sind die langen Schilde (scuta), die der Beschreibung des römischen Soldaten bei Polybios (VI, 23) so gut entsprechen; sie sind hölzern, lederbezogen und ringsum mit Eisen beschlagen; in der Mitte der eiserne umbo (κόγχος). Auf den Denkmälern der Kaiserzeit pflegen die scuta kürzer und überdies reich verziert zu sein. Auch das spanische Kurzschwert an der rechten Hüfte entspricht der Angabe des Polybios (μάχαιρα Ἰβηρική VI, 23, 6). Die Helmbüsche gleichen ganz dem einer Athenastatue

[1] Rossini, gli archi Taf. 3.

[2] C I L VI 2191. Vgl. Marquardt, röm. Staatsverw. III², 226.

[3] Vgl. Marquardt, röm. Staatsverw. II², 402.

[4] In Sal. Reinach's Behandlung der Helmformen Daremberg et Saglio, dict. des ant., s. v. galea ist die Form nicht berücksichtigt.

[5] Durch die Gefälligkeit des Freiherrn von Lipperheide erhalte ich nachträglich Einsicht in die Probedrucke seines grossen Werkes über „Antike Helme", wo als No. 295 ein wohlerhaltenes Beispiel dieser Helmform aus dem Tigris in Rugby abgebildet wird; das Exemplar in Cambridge war dem Herausgeber noch nicht bekannt.

[6] E. Saglio in Daremberg et Saglio, dict. d'antiqu. I, p. 1179; hier ist als fig. 1489 eine Figur des Reliefs und p. 1181, fig. 1501 eine zweite abgebildet, letztere freilich mit der irrigen Angabe, dass sie vom Julier-Denkmale stamme, welcher Irrtum mich im Berliner Gemmenkatalog zu No. 11056 zu der unrichtigen Angabe verleitete, die Schleife über dem Panzer komme am Julier-Denkmale vor. Zwei andere Figuren unseres Reliefs sind Daremberg et Saglio I, p. 1254, fig. 1651 und II, p. 1437, fig. 3428 abgebildet.

zu Woburn.[1] Die Soldaten tragen, ebenfalls in Uebereinstimmung mit Polybios, eiserne Kettenpanzer (loricae hamatae, ἁλυσιδωτοὶ θώρακες Polyb. VI, 23, 15), während der Feldherr den griechischen getriebenen Bronzepanzer trägt, über welchem jene in eine künstliche Schleife gebundene Feldbinde oder Schärpe erscheint, die ohne Zweifel eine Auszeichnung des Feldherrn ist. Sie ist sehr bekannt von den Kaiserstatuen im Panzer; mit Unrecht hat man sie erst der Spätzeit zuschreiben wollen; sie erscheint schon an dem Alexander des berühmten Alexander-Mosaiks, sowie dem Bronze-Alexander zu Ross aus Herculaneum, ferner an den Waffenreliefs der Halle um den Athenatempel zu Pergamon,[2] an dem spätestens Mithradates Zeit angehörigen Fries des Hekate-Tempels von Lagina[3] und einem Kameo vorkaiserlicher Zeit in Berlin.[4] Endlich ist hervorzuheben, dass der vexillarius, der hinter dem Opferschaf voran schreitet, die friedliche Opfertracht (Toga, verhülltes Hinterhaupt, Kranz) angelegt hat; das vexillum wird das der Leibgarde des Feldherrn, der cohors praetoria sein.[5]

Das linke Ende des Frieses wird von Personen in Civilkleidung (tunica und toga) eingenommen. Hier, wie schon an dem Opferer in der Mitte fällt auf, dass die seit Augustus Zeit — man vergleiche die ara pacis und alle folgenden Denkmäler — typische künstliche Faltung und faltenreiche Weite (laxitas) der Toga hier noch fehlt. Jener Trachtwechsel, der statt der älteren knappen Toga die reichere weitere brachte, und den auch Quintilian 11, 3, 137 andeutet,[6] ohne ihn bestimmter zu datieren, muss erst nach der Zeit unseres Reliefs eingetreten sein, oder wenigstens erst dann sich allgemein verbreitet haben. Dass die vier Personen an diesem Fries-Ende doch in enger Beziehung zu den Soldaten stehen, ist dadurch angedeutet, dass der eine der Krieger eng neben ihnen steht und ihnen zugewendet ist; er ist im Begriff seinen Helm auf- oder abzusetzen. Am Ende links ist ein Mann beschäftigt in ein Diptychon mit dem stilus etwas einzuritzen. Neben ihm ist ein aufgeschichteter Haufen, wahrscheinlich solcher Diptycha angedeutet. Der nächst stehende Mann hält ein kleineres Diptychon in der Linken und scheint sehr interessiert an der Abfassung des grossen durch den links sitzenden Mann. Ein zweiter Sitzender wendet sich in lebhaftem Gespräche zu einem Stehenden um. Ich habe Verschiedenes versucht, um diese Scene zu erklären;[7] am wahrscheinlichsten blieb mir Folgendes.

Die Suovetaurilia, das speziell dem Kulte des Mars angehörige grosse Sühnopfer, wurde sowohl zu Beginn der Kriegsunternehmungen,[8] als auch als feierlicher und sühnender Abschluss

---

[1] Ueber Statuenkopien I (Abhandl. d. Bayr. Akad. 1. Cl., 20. 3) Taf. 7, S. 46.

[2] Altert. v. Pergamon II, Taf. 43. 45,2. Text S. 107.

[3] Bull. de corr. hell. 1895, pl. 15.

[4] S. meine Beschr. der Gemmen im Antiqu. No. 11056.

[5] Ueber Bedeutung und Form der vexilla s. Domaszewsky, die Fahnen im röm. Heere, S. 24. 76.

[6] Vgl. Marquardt, Privatleben der Römer, 2, 538. — Clarac, mus. de sc., texte II, 1, 747, hat aus dem Mangel des reichen römischen Kostüms fälschlich auf späte Entstehung des Frieses geschlossen.

[7] Clarac's Erklärung, ein Censor stelle den census auf, bedarf keiner Widerlegung.

[8] So opfern Vitellius am Euphrat (Tac. Ann. 6,37), Trajan und Marc Aurel an der Donau (Trajans- und Marc Aurel-Säule) zu Beginn der grossen Kriegsunternehmungen oder des Kriegsjahres überhaupt; vgl. Neue Heidelb. Jahrb. 1895, V, S. 121. Oesterr. Mitteil. Bd. 16 (1893), S. 19 ff. (Domaszewsky).

einer Kriegszeit, als schliessliche lustratio des Heeres[1] dargebracht. Bei unserem Relief kann nur letztere Bedeutung in Frage kommen. Wenn die Feldherren der Bürgerkriege vom Ende der Republik ihre Heere entliessen, so war damit notwendig eine reichliche Ablohnung der Soldaten verbunden, die ja dem Feldherrn nur gegen hohe Geschenke und Versprechungen ihre Treue gelobt hatten. Bei der ehrenvollen Entlassung der Veteranen, der missio honesta, erhielten diese für den Civilstand allerlei wichtige Rechte verbrieft, vor allem das jus civitatis und connubii, wenn sie es nicht schon hatten, oder besonders in der Zeit der Bürgerkriege auch Landanweisungen, wie die berüchtigten des Octavian. Darüber pflegten Urkunden ausgestellt zu werden, und zwar, wie die erhaltenen „Militärdiplome" zeigen, in Diptychenform. Solche ins Civil übergehende Veteranen, die sich ihre Rechte verbriefen lassen und schon Bürgerkleidung tragen, scheint mir die linke Gruppe unseres Frieses darzustellen. Der Krieger daneben ist ein Kamerad, der bei der Waffe bleiben will und sich zum Zeichen des den Helm fester aufs Haupt drückt.

Der Name des Feldherrn, der ohne Zweifel der Stifter des ganzen Werkes war, lässt sich mit grösster Wahrscheinlichkeit noch bestimmen. Hier knüpfen wir an die Kombination von Urlichs an. Dieser schloss:[2] der Münchner Fries bezieht sich auf Neptun und seine Hochzeit mit Amphitrite; der Neptun-Tempel des Domitius, der nach dem Zeugnis des Plinius und einer Inschrift[3] *in circo Flaminio* lag, muss in der Nähe des Palazzo Santacroce, von dem jener Fries stammt, sich befunden haben, also gehörten beide zusammen. Diese Kombination, die Urlichs schon „so gut wie gewiss" schien, empfängt erst wirkliche Festigkeit durch unsere Nachweise. Zunächst ist dadurch, dass wir den zugehörigen zweiten Fries und dessen Vorhandensein im Palaste Santa Croce schon fürs 17. Jahrhundert nachgewiesen haben, die Wahrscheinlichkeit, dass das Ganze eben dort in der Nähe gefunden ward, bedeutend gesteigert. Sodann wird durch den Pariser Fries das Ganze mit Sicherheit in die Zeit vom Ende der Republik, also eben die Zeit des Domitius verwiesen. Endlich aber lehrt der Pariser Fries, dass der Stifter ein Feldherr war, der ein Heer besass und auflöste, und dies passt so vortrefflich zu Domitius, dem Imperator, dem Stifter des Neptun-Tempels, dass die Identität in der That kaum zweifelhaft sein kann.

Cn. Domitius L. f. Ahenobarbus war einer der mächtigsten Männer in der Zeit nach Philippi. Er hatte am Tage der Schlacht von Philippi den Domitius Calvinus zur See vor Brundusium geschlagen, worauf er den Imperatortitel annahm und nun mit seiner Flotte und seinem Landheere der Herr des adriatischen Meeres und seiner Küsten war. Doch im Jahre 40 trat er zu dem in der Poebene weilenden Asinius Pollio in Beziehung, und beide sandten zu Antonius und trafen Vorbereitungen für dessen Aufnahme in Italien (Appian b. c. 5, 50). Als Antonius kam, ordnete Domitius sich mit seiner ganzen Flottenmacht und dem Landheere auf

[1] In diesem Sinne am Augustus-Bogen von Susa (Rossini, gli archi Taf. 3), auch an dem Relief Trajans am Konstantinsbogen (bei Bellori, veteres arcus tab. 27) und nach dem Zeugnis des Servius zu Aen. 9, 627 überhaupt bei Triumphen.

[2] Skopas S. 129.

[3] CIL VI 8423, wo die aedes Neptuni in circo Flaminio erwähnt wird.

Kephallenia[1] dem Sieger von Philippi unter und verweilte bei diesem. Aber als Octavian und Antonius bei Brundusium einander gegenüber lagen, da musste Antonius vor Beginn der Friedensverhandlungen als Vorbedingung derselben den Domitius entfernen (Appian b. c. V, 63); er schickte ihn als Statthalter nach Bithynien. Domitius ward dann in den Vertrag mit Octavian eingeschlossen (Appian V, 64), und bei dem Frieden von Misenum im Jahre 39, wo die Konsuln für die Jahre d. St. 720—723 voraus bestimmt wurden,[2] ward Domitius als nach Antonius, Octavian und S. Pompejus nächst wichtigste Person für das Jahr 722 (32 v. Chr.) mit Sosius zum Konsul designiert (Appian V, 73). Doch Domitius blieb zunächst in Bithynien, wenigstens bis zum Jahre 35.[3] Dann aber wird er nach Rom zurückgekehrt sein; hier sind unsere Quellen zu lückenhaft; „restitutus in patriam amplissimos honores percucurrit" sagt kurz Sueton (Nero 3); im Jahre 32 übernahm er dann sein Konsulat und starb bald darauf unmittelbar vor der Schlacht von Actium. Wann hat er nun den Neptuntempel erbaut? Nach Urlichs zwischen den Jahren 35 und 32. In der That ist eine andere Zeit nicht möglich. Da macht nur die Goldmünze Schwierigkeit, die Domitius mit dem Titel Imperator prägen liess und die vorne sein Bildnis, auf dem Revers den Tempel des Neptun zeigt (s. Abbildung S. 48).[4] Die Münze muss geprägt sein, bevor er sich dem Antonius unterordnete; denn nachher, im Jahre 40, setzte er den Kopf des Antonius auf die Vorderseite seiner Münzen. Es ist aber undenkbar, dass Domitius, der als Cäsarmörder Proskribierte, in der Zeit zwischen 42 und 40, wo er als Flottenführer im adriatischen Meere hauste, in Rom den Neptuntempel errichtet haben sollte. Dann bleibt nur die Zeit nach seiner Rückkehr aus Bithynien. Der Tempel auf der Münze kann nun aber nur der dem Neptun gelobte, noch nicht der ausgeführte sein. Für die Rekonstruktion dieses sind wir also auch nicht an die Münze gebunden.

Brunn hat gewisse Tempelreste, die sich unmittelbar hinter dem Palaste Santa Croce überbaut erhalten haben, auf den Neptuntempel des Domitius bezogen.[5] Da der Münchner Neptunfries nebst dem Pariser Gegenstück, wie wir sahen, aller Wahrscheinlichkeit nach in nächster Nähe jenes Palastes gefunden wurden, so ist jene Kombination gewiss wahrscheinlich. Jener Tempel war ein Peripteros oder allenfalls ein Prostylos, doch von wenigstens sechs Säulen in der Front.[6] Haben unsere Friese an diesem Tempel gesessen?

---

[1] Gardthausen, Augustus und seine Zeit II, S. 101.

[2] Vgl. Mommsen, Staatsrecht I³, S. 586 A. 4.

[3] Urlichs, Skopas S. 127.

[4] Abbildungen der Münzen des Domitius bei Cohen und Babelon. Die mit dem Tempel auch bei Gardthausen, Augustus I, S. 210, ferner am Schlusse dieser Abhandlung, S. 48, nach einem schönen Exemplar der 1896 zu Paris versteigerten Sammlung Montagu.

[5] Sitzungsber. 1876, S. 343 ff. Ueber die Reste selbst siehe zuletzt Vespignani in Bull. munic., Bd. I, 1872, p. 212, tav. 5. 6. Seitdem hat, wie mir Hülsen freundlichst mitteilt, niemand sich mit der Ruine näher beschäftigt. Vgl. Richter, Topogr. von Rom in Iwan Müllers Handb. III, S. 861 A 1. Gilbert, Gesch. u. Topographie der Stadt Rom III, S. 89, Anm. 6.

[6] Es sind fünf Säulen in einer Reihe erhalten, dazu eine sechste von einer der anderen vier Seiten des Baues, die von dem französischen Architekten V. Baltard 1837 bezeugt wird und von Canina in seinen ersten Plan (Bull. munic. tav. 5, 1) aufgenommen, doch von Vespignani 1872 nicht mehr vorgefunden worden ist. Wenn man jene fünf Säulen an die Langseite setzt, so war der Tempel ein, vorn wenigstens, sechssäuliger Peripteros

Brunn glaubte seine Kombination dadurch stützen zu können, dass er für den Fries und für die Cellenbreite des Tempels dasselbe Mass herausrechnete. Allein dies war eine Täuschung.[1] Brunn nahm den Münchner Fries so wie er jetzt eingemauert ist, als etwas Gegebenes und fügte dazu aus freier Vermutung an die Enden sogar nochmals zwei Pilaster, wodurch er dann die Länge von 9,08—9,12 erhielt, die der zu 9,13 zu berechnenden Cellenbreite jenes Tempels, wenn man ihn als Peripteros nimmt, ungefähr entsprach. Allein der thatsächliche Befund hat uns gezeigt, dass die grösste Breite des Frieses nur 5,59 war, indem die Eckplatten des Münchner Frieses mit diesem niemals, auch nicht bei einem Umbau, in gleicher Fläche lagen. Wollte man annehmen,[2] dass der Tempel ein Prostylos war und die Cella dann wie gewöhnlich in römischer Architektur Eckvorsprünge gehabt habe, und wollte man jene Enden auf diese, also nach vorne vorspringend ansetzen, so wäre dies schon ausgeschlossen durch die Pilaster des Frieses, deren Profilierung um die Ecke greift und die beweisen, dass jene Enden vielmehr nach hinten umbogen, und überdies würde das zu berechnende Mass des Mittelstücks — 6,83 — zu dem vorhandenen — 5,59 — wieder nicht stimmen. Ist der Fries also mit den erhaltenen Tempelresten durchaus nicht zu vereinen, so könnte man vermuten, dass er von einem zu supponierenden anderen benachbarten kleineren Tempel stamme, der dem Münzbilde entsprochen habe, also von einem viersäuligen Prostylos, an dessen Säulenfront, nach hinten umbiegend, der Münchner, an dessen Rückseite der Pariser Fries gesessen habe. Allein, wie mich Herr Prof. Bühlmann belehrt, ist auch dies unmöglich. Die Breite des Frieses wäre zwar für einen solchen Tempel ganz passend, aber die Höhe im Verhältnis viel zu gross und unmöglich für einen Tempelfries der gegebenen Breite. Auch wäre das vorauszusetzende Aufhören des figürlichen Frieses an den Langseiten ohne Analogie.

Endlich spricht aber die ganze Beschaffenheit der Friese gegen die Anbringung an einem Tempel überhaupt. Beide Friese bestehen aus relativ langen und dünnen Marmorplatten, wie sie zu einer Verkleidung, nicht aber zu einem Tempelfries passen. Und die Pilaster an den Ecken, der kleine Aufsatz auf den Pilastern sowie auch die unten in ungleicher Höhe stehen gelassene Plinthe passen durchaus nicht zu einem Tempelfries. Endlich wäre die auffallend vollständige Erhaltung bei einem aus beträchtlicher Höhe herabgestürzten Tempelfries kaum erklärlich, aber natürlich bei einer niedrigen, etwa früh überbauten Anlage.

Die Thatsachen passen aber alle vortrefflich und finden erst ihre richtige Erklärung, wenn wir die Friese statt an einen Tempel an eine rechteckige Basis, oder besser, einen Altar setzen, dessen gegebene Masse dann 5,59 Länge und 1,74 Tiefe sind. Die Hauptseite schmückte

---

(da ein Peripteros mit vier Säulen Front unmöglich ist). Gehörten jene Säulen aber, wie Vespignani gezeigt hat, an die Schmalseite, so war er Peripteros oder, wenn man von der sechsten Säule absehen will, was aber kaum angeht, wenigstens sechssäuliger Prostylos.

[1] Bei diesen architektonischen Fragen hatte ich mich der liebenswürdigen Unterstützung der ersten Kenner römischer Architektur, der Herren von Reber und Bühlmann zu erfreuen, die mir jede Auskunft bereitwilligst erteilten.

[2] Indem man von jener sechsten, durch den ersten Entdecker des Tempels Baltard bezeugten Säule absehen würde, vgl. oben.

der Neptun-Fries, dessen Bildwerk sich auf den schmalen Nebenseiten fortsetzte. Jetzt ist klar, warum diese, ganz wie die Nebenseiten der Sarkophage, von etwas flacherer, flüchtigerer Ausführung sind, durch welche Brunn gemeint hatte, ein malerisches Zurückweichen der Enden angedeutet zu sehen. Jetzt wird auch die Komposition der Nebenseiten verständlich, die berechnet ist, rechts und links von einem Pilaster eingefasst zu werden; sie haben eine stark betonte Mitte in dem jeweils von vorne gesehenen Triton und zu den Seiten symmetrisch je zwei Mädchen. Die Rückseite aber füllte der Pariser Fries mit seiner für einen Altar so wundervoll passenden Opferdarstellung. Jetzt sind endlich auch die vier Pilaster mit ihrer um die Ecken greifenden Profilierung erst recht verständlich.[1]

Der Tempel beim Palazzo Santa Croce kann nun recht wohl der des Domitius sein. Aber der Fries gehörte an den Altar vor demselben. Wie trefflich dieser in seinen durch den Fries gegebenen Massen zu dem nach den erhaltenen Ruinen zu ergänzenden Tempel passen würde, zeigt umstehender Rekonstruktions-Entwurf (Grundriss S. 46, Aufriss und Durchschnitt S. 47) von der Hand des Herrn Professor Bühlmann, dem ich für sein liebenswürdiges Eingehen auf die Frage und seine thätige Beihilfe zu grösstem Danke verpflichtet bin. Der Entwurf ist mit sorgfältigster Benutzung der erhaltenen Reste gemacht. Diese passen zu der Annahme des Altares vortrefflich, so gut, dass durch seine Ergänzung der Vespignani'sche Entwurf des Grundrisses ganz offenbar wesentlich verbessert wird. Jetzt erst kommt die richtige Beobachtung Vespignani's, dass die Mauerzüge des Häuserviertels, dem die Säulenreste angehören, den Grundmauerzügen des alten Tempels entsprechen, zur vollen Geltung. Wie der umstehende Grundriss Professor Bühlmann's zeigt, fällt jetzt die Vorderkante des Tempelfundaments nebst dem Altare mit der Vorderseite des Häuserviertels genau zusammen (während letzteres bei Vespignani herausragte). Indem Prof. Bühlmann dann an den Seiten nur zwei Stufen ergänzt, fällt sein Grundriss auch hier ganz mit den erhaltenen Mauerzügen zusammen. Die von Baltard bezeugte sechste Säule ist in den Grundriss aufgenommen. Der Oberbau, der verloren ist, ist wie bei Vespignani ionisch ergänzt; die erhaltenen Säulenschäfte weisen durch ihre Kannelierung auf ionische oder korinthische Ordnung; die dabei auffallenden Basen tuskischer Art passen wohl zu der relativ frühen Entstehungszeit des Baues, wo die Mischung von heimischer und fremder Form eher verständlich erscheint als später. Der Altar hat vorne keine Stufen, da der Priester, wie es der antike Ritus verlangt, von der dem Tempel zugekehrten Seite an den Altar trat, mit dem Gesichte gegen das Volk.

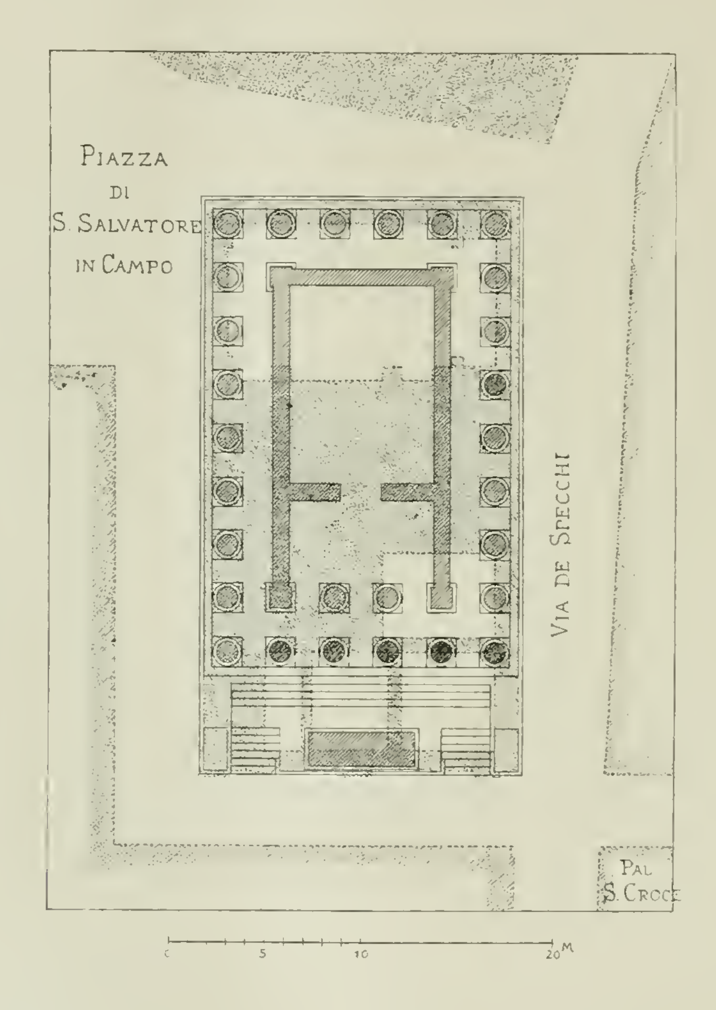
Sehr erwünscht wäre es, wenn bald jenes Häuserviertel niedergelegt und eine gründliche Ausgrabung an jener Stelle veranstaltet würde.

Dass Domitius nach der Rückkehr aus Bithynien, von wo er nach Urlichs wahrscheinlicher Vermutung die gewaltige Gruppe des Skopas mit sich brachte, den gelobten Tempel grossartiger ausführte als ihn die vorher geschlagene Münze zeigt (die nur einen viersäuligen Prostylos giebt), ist gewiss zu begreifen. Der reliefgeschmückte Altar war noch eine prächtige Zugabe zu dem Peripteros. Er stand auf der bei den römischen Tempeln üblichen erhöhten Plattform gerade vor dem Tempel, so dass die Hauptseite von unten gesehen wurde. Hier

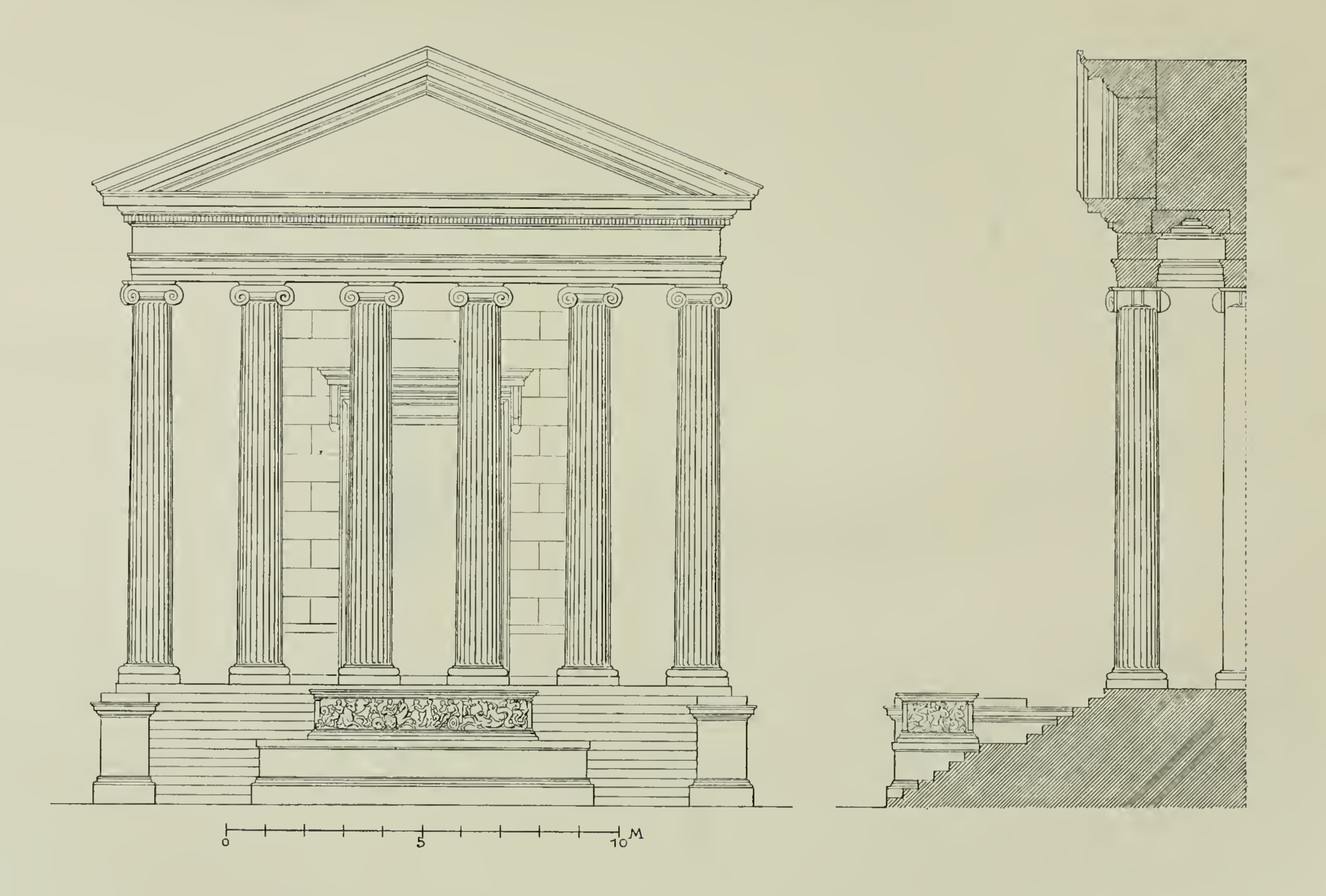
[1] Vgl. z. B. die *Ara incendii Neroniani* mit ihren Eckpilastern, Röm. Mitt. 1891, S. 116 f.

war der Hochzeitszug des Gottes, dem der Tempel galt, in prächtigen Motiven geschildert, wobei malerische Vorbilder hellenistischer Zeit benutzt wurden und vielleicht auch die skopasische Gruppe im Tempel nicht ohne Einfluss war.

Das hintere Relief aber giebt ein für die Zeit der Bürgerkriege überaus charakteristisches Bild des stolzen Imperators zwischen seinen Soldaten, wie er das festliche Opfer der lustratio, der Sühnung des Heeres bringt; aber nicht minder charakteristisch für jene Epoche ist die linke Gruppe; sie erinnert an die ungeheure Wichtigkeit, die damals der Ablohnung der



gebieterisch fordernden übermütigen Veteranen zukam, die alle mit Land, womöglich in Italien, versorgt sein wollten. Dass die Gruppe der Veteranen in Civil am Friese mit aufgenommen ist, verdankt sie ausser dieser Wichtigkeit wohl auch der schon vor Actium sich ankündenden Tendenz des Mannes, vor dem Domitius sich in Rom jedenfalls beugen musste, der Tendenz Octavians, den verwilderten Soldaten zum friedlichen Bürger und Bauern zu machen. — Ob das Bild die genaue Illustration eines bestimmten historischen Moments, oder mehr in griechischem Geiste eine Person und Situation charakterisierende allgemeine Darstellung ist, wage ich nicht zu entscheiden; doch möchte ich das letztere glauben; die erstere Annahme stiesse jedenfalls auf erhebliche sachliche Schwierigkeiten.


0
5
10 M

Die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung der Friese beruht darin, dass sie, wie wir sahen, bestimmt datierbar sind. Ohne Zweifel sind sie von einem Griechen ausgeführt, und zwar beide Friese von demselben Künstler. Dieser hat sich, wie bemerkt, bei dem Nereidenfries älteren Einflüssen nicht entziehen können. Doch hat er offenbar seine eigene Art; er hat ein grosses dekoratives Geschick; die wirkungsvollsten seiner Figuren sind ganz dekorativ gedacht und haben gewiss mehr von späterer hellenistischer Art als von Skopas.

Freier und frischer entfaltet er sein Talent in dem Opferfries; hier ist keine Spur von dekorativen Typen, alles ist neu und frei erfunden. Ich stehe nicht an, diesem zunächst weniger in die Augen fallenden Teile künstlerisch den Vorzug zu geben vor dem anderen. Wie sehr sticht dieser lebendige Fries von der tödlichen Langeweile der Augusteischen Denkmäler ab (man vergleiche die Ara pacis, den Bogen von Susa u. a.). Aber auch die Reliefs des Titus und Trajan reichen nicht heran. Wie bewegt und voll wirkt die Scene, ohne jede Ueberfüllung; wie geschickt sind die Ueberschneidungen der Figuren und wie mannigfaltig ihre Bewegungen. Wie prächtig, dem Leben abgelauscht sind die lässigen Stellungen der wartenden zuschauenden Soldaten; kühn ist das Motiv des Ritters, dessen Gesicht man gar nicht sieht, und vortrefflich bewegt ist auch die Gruppe links mit dem sich umwendenden sitzenden Mann.

Dieser Künstler verstand rasch Vorübergehendes zu sehen und im Bilde festzuhalten. Aber die Ausführung hat etwas Stumpfes, Flaues, als ob der Künstler sich scheute durch schärfere Arbeit den reichen malerischen Reiz seines Werkes zu verwischen. Freilich waren seiner Zeit auch die Ansprüche nicht mehr bekannt, die man früher an Frische und Schärfe der Arbeit gemacht hatte. Später besann man sich wieder auf diese — aber da war der freie Geist verschwunden, der in unserem Künstler noch lebendig war.



DAS MONUMENT VON ADAMKLISSI

UND

DIE ÄLTESTEN DARSTELLUNGEN VON GERMANEN





In den Urwald unserer nationalen Vergangenheit, in das Dunkel der Deutschen Vorzeit einzudringen, haben die Geschichts- und Sprachforscher, die Litteratur- und Kulturhistoriker, die Mythologen, die Juristen, alle mit Eifer und mit dem schönsten Erfolge versucht. Nur die Archäologen sind bis jetzt noch zurückgeblieben. Zwar die Prähistoriker sind in unablässiger stetiger Arbeit an ihrer Aufgabe beschäftigt, allein die klassische Archäologie hat es bis vor kurzem versäumt, den durch Denkmäler sich kundgebenden Beziehungen der alten Germanen zu der klassischen Kulturwelt diejenige Beachtung zu schenken, die ihnen gebührt. Erst in neuester Zeit ist hierin ein Wandel eingetreten. Man hat es als nationale Pflicht erkannt, die Reste des Grenzwalles, den einst die Römer gegen die freien Germanen errichteten, gründlich und vollständig zu untersuchen und durch eine hochherzige Bewilligung Seiner Majestät unseres Kaisers ist es möglich geworden, die Reliefs der Marcussäule zu Rom mit ihren

7*

Darstellungen des Germanenkrieges des Marc Aurel für die Wissenschaft retten und voll ausnützen zu können. Die grosse Publikation über die Säule wird in der nächsten Zeit erwartet.[1] An beiden grossen Aufgaben, der Limes-Forschung wie der Herausgabe der Marcus-Säule, ist die Arbeit klassischer Archäologen in erster Linie beteiligt.

Die Reliefs der Säule hat man ,,die älteste umfassende bildliche Darstellung germanischer Stämme in ihrem Kampfe gegen Rom" genannt.[2] Ich glaube eine mehr als zweihundert Jahre ältere, schon dadurch wie durch den Realismus ihrer Ausführung hervorragende Darstellung jener Art nachweisen zu können — in jenem neuerdings erst bekannt gewordenen, einsam in der Dobrudscha gelegenen gewaltigen römischen Siegesdenkmal, in dem Monument von Adamklissi (s. vorstehende restaurierte Gesamtansicht G. Niemanns).[3]

Doch dieses stellt ja die Dakerkriege des Trajan dar? Das hat man doch so gründlich, so unumstösslich, so endgültig bewiesen? Dies steht nun freilich überall zu lesen. Allein wer auch nur ein wenig genauer zusieht, kommt wenigstens zu dem negativen Resultate von der Nichtigkeit jenes angeblichen Beweises.

Es fanden sich unter den Ruinen des Denkmals Reste einer mächtigen monumentalen Inschrift, welche eine Weihung an Mars Ultor durch Trajan erkennen lassen. In dem Titel Trajans ist auch die Angabe des Jahres enthalten; es ist 109 n. Chr., also zwei Jahre nach Beendigung des zweiten entscheidenden Dakerkrieges. Es war zunächst sehr natürlich, dass der um das Denkmal so hochverdiente Leiter des Bukarester Museums, Gr. G. Tocilesco, in jener von ihm gefundenen Inschrift die Weihung des Baues und in diesem das Siegesdenkmal für die zwei Jahre vorher beendeten beiden Dakerkriege des Trajan zu erkennen glaubte. Allein schon die architektonische Untersuchung des Baues von G. Niemann musste ihn eines anderen belehren. Die von Niemann mit gewohnter Genauigkeit und Sorgfalt verzeichneten Thatsachen zeigen, dass die Inschriftreste einfach nicht zu dem Baue gehören.

Niemann hat es zwar versucht, die Inschrift an dem Baue anzubringen. Aber eben dieser Versuch zeigt die Unmöglichkeit. Er kann die Unterschrift dem Baue nur unter der Bedingung einfügen, dass sie in der Mitte geteilt, also ,,die Titulatur des Kaisers zerschnitten und ein Satz resultieren würde, der im Norden begann, im Süden endete" (S. 105). Wäre eine solche Teilung schon an und für sich ebenso unerhört wie unsinnig, so wird sie auch durch die Beschaffenheit der Inschrift ausgeschlossen. Die Zeilenhöhe derselben nimmt nämlich nach unten allmälig ab, was nur Sinn hat, wenn die zehn Zeilen alle übereinander standen. Die ganze Inschrift in der erhaltenen Höhe kann der Architekt aber an keiner Stelle des Baues anbringen. Uebrigens ist die ursprüngliche Höhe gar nicht bekannt, indem das untere Ende der Inschrift nicht erhalten ist; dieselbe kann möglicherweise viel länger gewesen sein.

---

[1] Archäol. Anzeiger 1896, S. 2 ff. (E. Petersen).

[2] E. Petersen a. a. O. S. 4.

[3] G. Tocilesco, O. Benndorf, G. Niemann, das Monument von Adamklissi, Tropaeum Traiani. Wien, Hölder 1895. Dazu Benndorf in Arch. Anzeiger 1895, S. 27 ff. — Mit freundlicher Genehmigung der Verlagsanstalt von Hölder in Wien geben wir in vorstehendem Bilde die schöne Restauration des Monuments von G. Niemann wieder.

Ja auch die Höhe der ersten fünf Zeilen, die Niemann auf S. 33 auf 2,05 Meter bestimmt, „welches Mass genau der Pilasterhöhe entspricht," wodurch sich Niemann zu seiner Rekonstruktion der geteilten Inschrift verleiten liess, ist, wie nachträglich auf S. 107 angegeben wird, unsicher, also auch Niemanns Schluss hinfällig. Dazu kommt nun ferner: die Inschriftplatte ist in ihren Massen und in ihrer Verklammerung ganz verschieden von den Platten des sechseckigen Aufbaues, zu dem sie dem Architekten zufolge allein gehören könnte. Die wesentlich geringere Dicke und grössere Breite der Inschriftplatte wird zwar (S. 104) dadurch zu erklären gesucht, dass sie eben die Inschrift trage und deshalb verschieden sei; damit steht aber im Widerspruch dass S. 105 konstatiert wird, dass die Inschrift erst nachträglich auf eine bereits im Bauverbande befindliche Platte eingemeisselt wurde. Die Verschiedenheit der Verklammerung, die S. 33 konstatiert wird, bezeichnet Niemann selbst als „auffallend". Im Zusammenhang mit dem Uebrigen beweist sie eben, dass die Inschriftplatte nicht zu dem sechseckigen Aufbau gehören kann. Um dies vorschlagen zu können, hatte der Architekt überdies nötig, eine Steinschicht zwischen das Gesimse des Aufbaus und den Waffenfries zu ergänzen, von der doch, wie er angiebt, keine Spur erhalten ist (S. 33).

Die Reste der Inschrifttafel sind aber nicht die einzigen Bautrümmer, die, obwohl unter den übrigen gefunden, doch nicht zu dem Tropäumbaue gehört haben können. Niemann beschreibt S. 39 f. mehrere Blöcke eines sechsseitigen Baukörpers mit einem Eckpfeiler von ähnlicher Form wie jene des Monuments, die aber, wie er angiebt, doch nicht zu demselben gehört haben können. Es muss also hier noch etwas anderes gestanden haben, das wir nicht näher kennen. Ob die Inschrift dazu gehörte? — Zwei, und zwar die grössten Blöcke derselben, sind indes auf dem „Dache des Baukörpers" zu Tage gekommen (S. 104). Da sie nun zu dem Baue selbst nicht gehörten, so bleibt nur die Annahme übrig, dass sie von einer auf dem gewaltigen Dache desselben später errichteten Anlage irgend einer mit dem Baue nicht organisch verbundenen Zuthat herrühren. Doch das negative Resultat: die Inschrift ist dem Baue fremd, genügt uns vorerst vollständig.

Der Titel des schönen Werkes, dem wir die Kenntnis des Denkmals verdanken, giebt ihm ausser dem modernen Namen „das Monument von Adamklissi" noch den antiken „Tropaeum Traiani". Im Texte wird (S. 4 und 108) angegeben, die benachbarte römische Stadt habe, wie Inschriften zeigten, „Tropaeum Traiani" geheissen. Dies ist dann von anderen vielfach wiederholt worden.[1] Wenn die bei dem Denkmal gelegene Stadt wirklich so hiess, so dürfte man allerdings kaum bezweifeln, dass das Tropäum von Trajan herrührte. Allein dem ist gar nicht so. Die Inschriften[2] wissen nichts von einem „Tropaeum Traiani". Die Stadt hiess Tropaeum und ihre Bewohner Tropaeenses. Ein anderer Name kommt gar nicht vor. Einmal bei einer in das Jahr 115/116 gehörigen Ehreninschrift für Trajan nennen sich die Bewohner „Traianenses Tropaeenses". Aber daraus den Stadtnamen Tropaeum Traiani zu entnehmen, ist reine Willkür. Die Bewohner nennen sich dort Traianenses (vgl. die Agrippinenses u. a.) offenbar weil ihr Municipium von Trajan gegründet worden ist. Nach den

[1] Wie F. Köpp in den Preuss. Jahrb. Bd. 82, S. 168. E. Petersen in den Röm. Mitt. d. Inst. 1896, S. 104.

[2] Arch. epigr. Mitt. aus Oesterreich Band 17, 1894, S. 105 No. 48; 106 No. 51; 109 No. 52; 111 No. 55.

historischen Verhältnissen in Untermösien, wie sie Mommsen dargelegt hat,[1] kann die Gründung der Stadt in der That auch kaum vor Trajan erfolgt sein. Erst zu Anfang des 2. Jahrhunderts wurden nach Mommsen die Legionslager in jener Gegend an der unteren Donau gegründet, die dann erst bürgerliche Ansiedlungen möglich machten. Den Namen Tropaeum erhielt das Municipium natürlich von dem benachbarten Monument, nach ihrem Gründer aber konnten sich die Einwohner zu Tropaeenses auch Traianenses nennen. Für die Zeit des Denkmals erhellt hieraus nur soviel, dass es, als die Stadt gegründet ward, schon vorhanden sein musste.

Die Reliefs des Denkmals sollen, wie mehrfach von den Herausgebern versichert wird (S. 65. 68), das „unverkennbare" Porträt Trajans enthalten. Die guten Lichtdrucke lassen dies aber als eine reine Illusion erkennen: von den charakteristischen Zügen des Trajan ist auch nicht die Spur zu erkennen! Selbst die Haare haben nichts speziell trajanisches; die Art ihrer in die Stirne hereinfallenden Wische ist den Porträts des Augustus noch ähnlicher als denen Trajans. Bei der Roheit der Bildwerke ist ja freilich kaum zu leugnen, dass schliesslich auch Trajan gemeint sein könnte; aber auf das Bestimmteste zu verneinen ist, dass irgend etwas mehr für diese als für zahllose andere Möglichkeiten spreche.

Wir haben alles angeführt, worauf die Deutung, die hier Trajan und die Dakerkriege sieht, sich stützen zu können glaubte. Nichts erwies sich als haltbar. Dem gegenüber spricht das Denkmal nun aber in allem und jedem Zuge gegen Trajan und seine Kämpfe.

Zunächst das Kostüm, das Auftreten, Tracht und Bewaffnung sämtlicher handelnden Personen.

Auf dem Denkmal von Adamklissi sind alle Römer immer unbärtig, d. h. rasiert. An der Trajanssäule ist ein sehr grosser Teil der römischen Soldaten bärtig, und selbst unter den Personen der Umgebung des Kaisers kommt ein kurz gehaltener Bart nicht selten vor. Man sieht die hadrianische barttragende Periode sich vorbereiten. — Die Soldaten von Adamklissi haben sämtlich Ketten- oder Schuppenpanzer, die Fussgänger wie die Reiter und die Standartenträger. An der Trajanssäule erscheint das Kettenhemd[2] nur bei der Reiterei und bei einer bestimmten Gattung von Fusstruppen, die wahrscheinlich die regulären Auxiliarcohorten darstellt. Der Schienenpanzer des Legionars der Trajans- (und ebenso der Marcus-) Säule[3] ist in Adamklissi noch unbekannt, ebenso wie er bekanntlich den sämtlichen der früheren Kaiserzeit angehörigen Militärporträts fehlt. Er scheint sich vor Trajan überhaupt nicht nachweisen zu lassen; allein für Trajans Soldaten ist er überaus charakteristisch. Die von den Herausgebern von Adamklissi S. 81 gewagte Vermutung, diese Panzerform sei nur eine von der Kunst frei erfundene „Formel" ist geradezu ungeheuerlich und verdient wirklich keine ernsthafte Erörterung. — Es fehlt in Adamklissi ferner auch der charakteristische streifenförmige Gürtelbehang vor dem

[1] Röm. Gesch. V, S. 194 f.

[2] Das gewöhnlich einem Lederkoller gleicht, an den sorgfältig gearbeiteten gut erhaltenen Stücken aber als Kettenhemd deutlich ist.

[3] An der Marcussäule überwiegt die Darstellung der Auxiliarcohorten die der Legionare bedeutend, weshalb hier der Schienenpanzer relativ viel seltener erscheint als an der Trajanssäule. — Petersen nennt in seiner vorläufigen Beschreibung (im Arch. Anz.) jenen Typus mit dem Kettenhemd und Rundschild „Prätorianer", was gewiss irrig ist.

Bauche, den die Legionare der Trajanssäule häufig haben. Ferner: die Soldaten von Adamklissi tragen sowohl den Ovalschild als den halbcylindrischen oben und unten gerade abgeschnittenen, an den Seiten bald gerade bald stumpfwinklig ausgebogenen Schild. An der Trajanssäule ist dagegen eine scharfe Sonderung durchgeführt: nur die Auxiliartruppen im Kettenhemd haben den Ovalschild, der Legionar hat nur das, nun auch an den Seiten immer gerade, halbcylindrische Scutum.[1] Ein weiterer Unterschied ist, dass die Schilde in Adamklissi relativ grösser sind als an der Säule. „Metope" 7. 14. 15. 32. 34 zu Adamklissi zeigen sehr grosse Ovalschilde, die sich von den eleganteren und reich verzierten runden Schilden der Säule erheblich unterscheiden. In diesem wie in all den anderen Punkten stehen die Soldaten von Adamklissi denen des Reliefs des Domitius, das wir oben besprachen und das 35 bis 32 v. Chr. datiert ist, unendlich viel näher als denen der Trajanssäule.[2] — In Adamklissi kommt ferner mehrmals eine linke Beinschiene vor; an der Trajans- und Marcussäule niemals. Nach Vegetius I, 20 kamen die ocreae ferreae nur „apud antiquos" vor. Besonders merkwürdig ist die in Adamklissi mehrfach erscheinende Beschienung des rechten Armes, die jenen Säulenreliefs ebenfalls fremd ist. Sie müssen nach einem Ausdrucke Ciceros[3] zu seiner Zeit für die Schlachtrüstung charakteristisch gewesen sein, während sie in der späteren Kaiserzeit offenbar aus der Kriegsrüstung verschwunden sind. Wichtig ist ferner, dass die Soldaten von Adamklissi ein sehr deutlich wiedergegebenes Pilum als Waffe führen, das, wie die Herausgeber bemerken (S. 76), im wesentlichen der alten Beschreibung des Polybios entspricht. Nach den neueren Forschungen über das Pilum ist dasselbe in der cäsarischen Form bis wenigstens um 70 n. Chr. nachweisbar.[4] Dann ist eine Lücke in unserer Kenntnis. Die Trajanssäule giebt die Wurfgeschosse leider überhaupt nicht an, wohl aber die Marcussäule, und auf dieser ist das Pilum schon verschwunden und durch einen gewöhnlichen kurzen Wurfspeer ersetzt, der freilich zunächst noch pilum hiess, bis er später in das spiculum überging. Die schwere echte alte Pilumform zu Adamklissi schliesst sich jedenfalls den anderen Momenten an, welche für relative Frühdatierung sprechen. — Dazu kommt ferner auch der Umstand, dass die Standartenträger und Hornbläser hier noch nicht die ihnen an der Trajanssäule so charakteristischen Tierfelle auf dem Kopfe haben: diese Barbarentracht ist noch nicht eingedrungen in das römische Heer. — Die Manipelsigna auf „Metope" 13 sind von vereinzelter Form (Adamkl. S. 78), jedenfalls verschieden von denen der Säule. Und das letztere gilt noch von verschiedenen anderen Einzelheiten, wie den Helmen, die hier schwerer, mehr konisch und mit grösserem Nackenschutz gebildet sind.

Die gelehrten Herausgeber von Adamklissi haben die meisten dieser Verschiedenheiten richtig bemerkt, aber versäumt, den einzig möglichen Schluss daraus zu ziehen. Sie glaubten

---

[1] An der Marcussäule ist diese Trennung nicht mehr so scharf, indem hier auch die Legionare häufig den Ovalschild haben.

[2] Es war diese Beobachtung, die mich zuerst veranlasste, die Frage der Datierung von Adamklissi genauer ins Auge zu fassen.

[3] S. die Herausgeber von Adamklissi S. 77.

[4] Dahm in Archäol. Anzeiger 1895, 103 ff.

dieselben für belanglos erklären zu dürfen, indem sie dieselben bald der grösseren Treue und Sorgfalt der Künstler von Adamklissi, bald wieder im Gegenteil ihrer künstlerischen Unfähigkeit in die Schuhe schieben zu dürfen meinten.

Fast noch auffälliger als bei den Gestalten der Römer sind die Unterschiede bei denen der Barbaren. Es ist kaum glaublich, dass Adamklissi S. 80 als Resultat des ,,unvermeidlich mühseligen Durchvergleichens" eine ,,jedem Zweifel entrückte Uebereinstimmung im Gegenstande der Darstellung", in Adamklissi dieselben Dakerkämpfe wie an der Säule konstatiert werden.[1] Dagegen ist ja ganz in die Augen fallend, dass die Hauptgegner der Römer in Adamklissi von den Dakern der Säule total verschieden sind. Es ist ein wildes Barbarenvolk mit zumeist nacktem Oberkörper und engen Hosen, das Haar zu einem Knoten an der rechten Kopfseite geschlungen, mit vollen langen Bärten. Ebenso charakterisierte Barbaren kommen allerdings auch an der Trajanssäule vor, aber nur als Freunde, Verbündete und Hilfstruppen der Römer, niemals im Kampfe mit ihnen.[2] Den Dakern der Säule ähnliche Barbaren erscheinen in Adamklissi zwar auch, aber nur relativ nebensächlich und fast nur als Gefangene.

Endlich haben die in Adamklissi dargestellten Kämpfe mit den von der Säule geschilderten Vorgängen gar nichts Charakteristisches gemein. Dass es ganz unmöglich ist, sie mit den Herausgebern auf die Gesamtheit der beiden Dakerkriege zu beziehen, ist schon von Köpp und Petersen erkannt worden.[3] Wenn der letztere freilich einen schwachen Versuch macht, die Vorgänge des Adamklissi-Reliefs wenigstens mit einer Episode der Säulendarstellung zu vereinigen,[4] so erledigt sich dies schon dadurch, dass auch hier die auf den erhaltenen Reliefs von Adamklissi fast allein im Kampfe mit den Römern dargestellten Barbaren dort auf der Säule überhaupt gar nicht als Feinde derselben erscheinen.

Vor allem aber ist die Lage des Tropäums von Adamklissi ganz unvereinbar mit seiner Beziehung auf Trajans grosse Dakerkriege, deren Schauplatz ja weit entfernt war. Es wäre dies ungefähr so als wenn ein Siegesdenkmal unseres Siebzigerkrieges statt in der Rheingegend in Mecklenburg stände. Um jene Lage doch zu erklären, hat man eine überaus künstliche, aber völlig verfehlte Erklärung der Bilder der Trajanssäule aufgestellt, welche sich auf den Anfang des zweiten Dakerkrieges beziehen und die Reise des Kaisers zum Kriegsschauplatz und sein erstes Eingreifen dort darstellen. Der erste feste Punkt in dieser Bilderreihe ist die Darstellung der grossen Donaubrücke, die Trajan bei Turn-Severin hatte errichten lassen. Unmittelbar vorher ist ein Kampf um drei schräg das Land durchschneidende Mauerlinien dargestellt. In diesen meint Benndorf die modern sog. Trajanswälle in der Gegend von Adamklissi (deren Entstehungszeit ganz unbekannt ist) zu erkennen. Um den Kaiser aber dahin gelangen zu lassen, lässt er ihn statt den natürlichen Weg von Ancona über Aquileja vielmehr mit einem grossen, ganz unnützen Umweg über Korinth und Byzanz zur Donau-

[1] Dies hat denn auch schon die Zweifel von F. Köpp (Preuss. Jahrb. Bd. 82, S. 172) und E. Petersen (Röm. Mitt. 1896, S. 104 ff.) hervorgerufen.

[2] Dies hat schon E. Petersen a. a. O. bemerkt.

[3] A. a. O.

[4] Röm. Mitt. 1896, S. 110 f.

mündung reisen. Wegen des angenommenen Gefechts an jenen Wällen, das, auch wenn man alles zugeben wollte, nur eine ausserhalb des eigentlichen Kriegsschauplatzes sich abspielende Episode gewesen sein könnte, soll nun das Siegesmonument für die ganzen Dakerkriege an der Stelle von Adamklissi errichtet worden sein! Und auf der Säule soll das Bild der Donaubrücke bei Turn-Severin unmittelbar auf jenen Kampf an den gegen 500 Kilometer entfernten Wällen folgen, indem die Reise Trajans stromaufwärts durch die ganze ungeheuere Strecke dazwischen ohne Darstellung geblieben sein soll!

Und das hat man selbstzufrieden „sich in die zarte Deutlichkeit künstlerischer Gedankengänge einfühlen“ genannt und dazu auf die neue schöne Kiepertsche Karte von „Illyricum et Thracia“ verwiesen, deren genauere Betrachtung doch allein schon von jenem Irrwege hätte abbringen müssen. Der Schauplatz der Dakerkriege wird durch die Brücke von Drobetae und die Hauptstadt des Decebalus Sarmizegetusa bestimmt. Nichts berechtigt, das eigentliche Kriegstheater bis in die entfernte Dobrudscha sich ausdehnen zu lassen.[1] Die Wirkungen des Krieges erstreckten sich natürlich über die ganzen Donauländer und zeigen sich auch in den zahlreichen Stadtgründungen Trajans in Untermösien und Thrakien, zu denen ja auch die Stadt Tropaeum bei Adamklissi gehört.

Indes Benndorfs verkehrte Deutung jener Bilderreihe der Trajanssäule ist inzwischen schon von E. Petersen so gründlich widerlegt worden,[2] dass es nicht mehr nötig ist darauf näher einzugehen. Petersen hat selbst eine neue scharfsinnige und sehr wahrscheinliche Deutung jener Bilder begründet, wonach die Kämpfe, die Benndorf an die Wälle bei Adamklissi verlegt, vielmehr bei der grossen Donaubrücke von Turn-Severin stattfinden. Nur Benndorfs Ansicht von der Reise Trajans über Korinth scheint Petersen noch zu billigen. Doch wird gewiss auch diese fallen müssen. Aus den landschaftlichen Andeutungen der Reliefs die berührten Hafenplätze bestimmen zu wollen, ist doch wohl allzu vermessen; und warum sollte der hohe Reisende auf der Seefahrt nach Aquileja nicht in mehreren Häfen angelegt haben? Nach der Seefahrt kommt die Landreise; warum sollen an ihrem Ende, schon nahe der Brücke, dem Kaiser nicht friedensuchende Daker entgegentreten? Die folgenden Kämpfe finden nach Petersens einleuchtender Deutung schon in der Gegend der Brücke statt.

---

[1] Auch der von Ammian überlieferte Sieg über die Dacier bei Nicopolis nicht, auf den Benndorf S. 124 f. Gewicht legt. Es fragt sich übrigens sehr, ob diese Ueberlieferung mehr ist als eine billige Erklärung des Stadtnamens. — Auch eine neuerdings zu Adamklissi an einem Tumulus gefundene Inschrift, die Röm. Mitt. 1896, 104 erwähnt ist und die demnächst veröffentlicht werden soll, von deren Inhalt ich aber durch die Güte Mommsens Mitteilung erhalten habe, wird man nicht etwa als sicheren Beweis dafür benützen können, dass eine Schlacht bei Adamklissi im zweiten Dakerkriege eine Rolle gespielt hätte. Es ist ein Gedächtnis- und Ehrenmal für im Kriege gefallene Soldaten, deren Namen aufgezeichnet werden; allein weder eine Bezeichnung des oder der Orte, wo sie gefallen, noch des Krieges, noch des Kaisers, ist erhalten. Wenn letztere wohl richtig als Trajan und dessen Dakerkrieg verstanden werden (unter den Soldatennamen bietet ein T. Flavius . . ., worauf mich Mommsen aufmerksam macht, wenigstens einen sicheren terminus post quem), so ist damit doch über den oder die Orte, wo die Krieger fielen, noch nichts gesagt. Das Denkmal könnte wohl mit den im Municipium Tropaei von Trajan angesiedelten Kolonisten in Beziehung stehen.

[2] Röm. Mitt. 1896, S. 104 ff. — Von der umfassenden neuen Bearbeitung der Trajanssäule, die Cichorius vorbereitet, darf auch hierüber entscheidender Aufschluss erwartet werden.

Hat das Monument von Adamklissi also nichts mit Trajan und seinen Dakerkriegen zu thun — was kann seine wirkliche Bedeutung gewesen sein?

Diese ergiebt sich, wenn wir uns nach analogen Monumenten umsehen.

Die auffallendste und engste Verwandtschaft mit Adamklissi zeigen die Reste des gewaltigen im Jahre 7 6 v. Chr. errichteten „Tropaeum Alpium" oder der „Tropaea Augusti", das Monument von La Turbie auf dem Joche der Seealpen oberhalb Monaco.[1] Auf einem Unterbau von Quadern erhob sich als Kern ein mächtiger Turm, der Träger des kolossalen Tropäums. Seine Aussenseite war mit Pilastern und Reliefs geschmückt. Leider sind die Reste noch nicht genügend untersucht; doch ist die Aehnlichkeit der Anlage mit Adamklissi evident und den Herausgebern des letzteren auch keineswegs entgangen. Der Sinn jenes Tropäums war, die Ueberwindung des Alpenlandes durch Augustus an der Grenze des eroberten Gebietes durch ein weithinschauendes Denkmal zu verewigen. Von gleicher Art waren die Tropaea in Pyrenaeo, die Pompejus nach Beendigung des Krieges gegen Sertorius (72 v. Chr.) errichtete, wieder an der Grenze des neuunterworfenen Landes. Gleicher Art sind ferner die zu Augustus Zeit von den kaiserlichen Prinzen, die Germanien eroberten, Drusus und Germanicus, nahe den Grenzpunkten ihrer Eroberungen an Elbe und Weser errichteten Tropäen. Sie feierten die Gewinnung der zur Elbe vorgeschobenen neuen Reichsgrenze, die freilich bald genug aufgegeben werden musste. Aus trajanischer oder späterer Zeit ist von derartigen Denkmälern nichts bekannt.

Diese Analogieen zusammen mit der Lage des Monuments von Adamklissi sprechen deutlich genug für dessen Sinn: es ist die Gewinnung der Donaugrenze, die hier gefeiert wird. Dass es mit Trajan und seinen dakischen Kriegen nichts zu thun haben kann, wird nun noch klarer; denn bei diesen handelte es sich ja um die Erweiterung des Reichs fernhin jenseits der Donau. Das Monument von Adamklissi weist dagegen in jene frühere Epoche, wo die Donau selbst die neugewonnene Reichsgrenze war, und diese Zeit ist eben dieselbe, in welche auch die nächsten nachweisbaren Analogieen, die wir vorhin anführten, gehören, die Zeit des Augustus.

Wie die Rheingrenze Caesars, so ist die Donaugrenze das Werk des Augustus.[2] Das rechte untere Donauufer wurde dem römischen Reiche einverleibt durch den Feldzug des Marcus Licinius Crassus im Jahre 29 und 28 v. Chr. Damals wurden die wilden Bastarner und die feindlichen nordthrakischen Stämme von dem rechten Donauufer ein für allemal ausgewiesen und dieses vollständig der römischen Herrschaft unterworfen.[3]

Und dieses Ereignis feiert das Monument von Adamklissi.

Es lässt sich das glücklicherweise noch bis ins einzelne beweisen, da uns bei Cassius Dio ein ausführlicher Bericht über jenen Feldzug erhalten ist, der den Schlüssel zur Erklärung der Reliefs von Adamklissi giebt und ein wunderbar helles Licht auf diese wirft.

[1] Vgl. Gardthausen, Augustus u. seine Zeit I, S. 717 ff. II, S. 399. Adamklissi S. 139 f., wo aus den Beschreibungen gewiss richtig erkannt wird, dass die Spitze aus einem Tropäum bestand; indes ist sogar ein Rest von diesem erhalten (Revue arch. 1870, vol. 21, pl. I, p. 59), der auch künstlerisch dem von Adamklissi verwandt erscheint.

[2] Mommsen, Röm. Gesch. V, S. 178.

[3] Mommsen, ebenda S. 13.

Um jenen Bericht besser zu verstehen, müssen wir uns erst in aller Kürze die wechselnden Geschicke des Landes an der unteren Donau vergegenwärtigen.[1] Der Zustand der älteren, durch litterarische Nachrichten erkennbaren Zeit, ist der, dass jenseits nördlich des Stromes die Skythen hausen, diesseits südlich die Thraker und zwar ihr nördlicher Hauptstamm die Geten, die sich für unsterblich halten und den Zamolxis verehren. So bei Herodot. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges leisten auch die Geten und alle Stämme bis zur Donau dem Odrysenkönig Heeresfolge. Zu Philipps von Makedonien Zeit hatte ein Skythenkönig Ateas ein Reich gegründet und sich auch südlich der Donau ausgebreitet. Von Philipp wird er geschlagen (339 v. Chr.) Nun breiten sich die Geten, die von den Skythen wie auch ihren thrakischen Stammesgenossen den Triballern zurückgedrängt gewesen waren, jenseits der Donau aus. Alexander trifft bei seinem Zuge nach Norden im Jahre 334 die Triballer, die sich mit den übrigen benachbarten Thrakern vor ihm auf die grosse Insel an der Donaumündung Peuke zurückziehen. Alexander folgt ihnen, schlägt sie und setzt dann über die Donau, um auch die drüben stehenden feindlichen Geten zu bekriegen, die vor ihm fliehen. Das nördliche Thrakien machte sich indes bald wieder unabhängig. Lysimachos musste es sich von neuem erobern. Jetzt hielten es sogar die Griechenstädte am Pontos mit den Thrakern und Skythen gegen Lysimachos. Auch dieser überschreitet die Donau in der Gegend ihrer Mündung, kämpft aber unglücklich gegen die jenseits wohnenden Geten und ihren König Dromichaites. Vorübergehende Störungen verursachten dann die seit 281 über die Donau nach Thrakien einbrechenden Gallier, welche auch die Geten und Triballer schlagen. Um 213 machen sich die Thraker von den Galliern frei; es entsteht ein neues Odrysenreich südlich der Donau, doch das Getenreich jenseits des Stromes ist verschwunden. Ein neues Volk ist dort drüben auf den Schauplatz getreten, gewaltiger als das der Gallier; es schiebt sich zwischen die Skythen und Thraker herein; in ungeheurer Volkszahl gekommen ergreift es Besitz von dem Lande nördlich der Donaumündung, wo die Geten gesessen, und von der Donauinsel Peuke, strebt aber in wiederholten Anläufen in das jenseitige Land der Thraker hinüber. Es ist für die nächsten Jahrhunderte das kraftvollste Volkselement in jenen Gegenden, das ihrem Geschicke seinen Stempel aufgedrückt hat. Dies Volk sind die Bastarner, die ersten Deutschen, die auf dem Schauplatze der Geschichte auftreten.[2]

Von der oberen Weichselgegend hergekommen, haben sie zu Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Chr. sich an der Donaumündung festgesetzt. Vor der Kraft und Wildheit dieser hochgewachsenen gewaltigen Krieger weichen die Skythen und Sarmaten der Steppe scheu

---

[1] Zum Folgenden vgl. insbesondere Müllenhoff, Deutsche Alterthumskunde Bd. II. III.

[2] Vgl. über sie vor allem Müllenhoff, D. A. II, 104 ff. 322. III, 144 ff. Zeuss, die Deutschen S. 127 ff. 442. Mommsen, Röm. Gesch. I, 758. II, 272. 277. V, 11 ff. Seeck, Unterg. d. ant. Welt I, 475. 483. 492 f. Die Griechen hielten sie zuerst für Gallier (so Polybios, aus dem Livius, Plutarch u. a. die Bezeichnung haben); der Name Germanen war damals noch unbekannt. Aehnlich hatte Pytheas die Teutonen als „Skythen" von den Kelten unterschieden und Posidonios für den Begriff der nicht keltischen nicht skythischen germanischen Völker das Wort „Keltoskythen" gebildet. Der Name Germanen kam nach Müllenhoff (II, 161) um 80 oder 75 v. Chr. zuerst bei den Römern auf. Strabo nennt, wenn auch noch nicht ganz bestimmt, die Bastarner schon Germanen und bestimmt thut es Plinius; Tacitus giebt ausdrücklich an, dass ihre Sprache und Kultur germanisch war.

zurück. Ein merkwürdiges Zeugnis davon giebt eine Inschrift der Griechenstadt Olbia, die wahrscheinlich in das zweite Jahrhundert v. Chr. gehört.[1] Skythische und sarmatische Stämme drängen voll Angst heran, um sich hinter die Mauern der Stadt zu flüchten vor der Wildheit (ὠμότης) der drohend nahenden deutschen Völker, der vereinigten Skiren und Bastarner.[2] Von der Donau greifen die Bastarner hinüber ins Thrakerland und kämpfen mit den, wie es scheint, an den Hämus zurückgedrängten Geten und deren König Oroles, worüber uns eine abgerissene Notiz erhalten ist.[3] Auch die Geten lassen sich von den neuen Gegnern schlagen, bis ihr König ein eigenes Mittel ersinnt, ihr Ehrgefühl aufzustacheln; er liess die Männer zur Strafe ihrer Feigheit mit dem Kopfe an Stelle der Füsse im Bette liegen und den Weibern unterthan sein, bis sie den Bastarnern gegenüber sich wieder mutig gezeigt.

Als der greise König Philipp V. in den letzten Jahren vor seinem Tode seine langen Vorbereitungen zu dem Rachekriege gegen Rom abzuschliessen im Begriffe war, da zog er jenes gewaltige neue Volk deutschen Stammes in seine Berechnungen und gedachte es als den starken Hebel zu gebrauchen, um Roms Macht aus den Fugen zu heben.[4] Gesandte gingen hin und her (schon 182 v. Chr.). Edle Bastarner-Jünglinge des königlichen Stammes kamen an den makedonischen Hof. Einer von ihnen versprach stolz dem Sohne Philipps seine eigene Schwester zur Gattin zu geben. Tag und Nacht grübelte Philipp über seinen Plänen. Er gedachte mit Hilfe der Bastarner sich seiner lästigsten Feinde im Norden, der thrakischen Dardaner, zu entledigen. Das Dardaner-Land sollte in Zukunft den Bastarnern angewiesen werden. Von hier sollten die Bastarner dann, mit Zurücklassung ihrer Weiber und Kinder, den Kriegszug nach Westen, nach dem Adriatischen Meer und Italien unternehmen. Von ihnen hoffte Philipp, dass sie, zusammen mit den anderen Völkern, wie den gallischen Skordiskern, die sich ihnen aus Beutelust würden anschliessen, den Römern so gewaltig würden in Italien zu schaffen machen, dass er unterdes im Osten würde freie Hand bekommen. Wirklich brachen die Bastarner auf, überschritten in grosser Volkszahl die Donau und zogen der Abmachung gemäss zunächst friedlich durch Thrakien. Da kam die Nachricht vom Tode Philipps (179 v. Chr.); bald erhoben sich Streitigkeiten zwischen den durchziehenden Bastarnern und den Thrakern, die zum Kriege wurden. Die Thraker flohen vor der Menge und Gewalt der Eindringlinge auf die Berge. Hier aber wurden die nachdringenden Bastarner durch fürchterliche Unwetter erschreckt und zurückgeworfen. Sie teilten sich nun; die einen gingen wieder zurück, die anderen, etwa 30000 an der Zahl, zogen weiter nach Dardanien unter Anführung ihres Herzogs Clondicus. Die Dardaner schickten Gesandte an den römischen Senat, die in beweglichen Worten die Menge der eingedrungenen

[1] Latyschew, inscr. ant. oris sept. Ponti Eux. I no. 16. Dittenberger, syll. 248. In bezug auf die vielumstrittene Zeitbestimmung trifft Müllenhoff, D. A. II, 111 Anm. wohl das Richtigste.

[2] Die Inschrift nennt Galater und Skiren; letztere sind ein sicher deutscher Stamm; in ersteren haben hier Zeuss (die Deutschen S. 61. 128), M. Duncker (origg. Germ. p. 80) und Müllenhoff (D. A. II, 110. III, 145) ohne Zweifel richtig die Bastarner erkannt. Auf diese Inschrift hat der Fälscher seine thörichte Erfindung gebaut, welche als „Tiara des Königs Saitapharnes" im Früjahr 1896 vom Louvre angekauft worden ist; vgl. darüber den Excurs (S. 81 ff.).

[3] Justin. 32, 3, 16; dass unter den Daci hier wahrscheinlich Geten am Hämus zu erkennen sind, bemerkte Müllenhoff D. A. III, 144.

[4] Vgl. zum Folgenden Liv. 40, 5. 57 f. 41, 19. 23. Polyb. 26, 9. Oros. 4, 20.

Bastarner, ihre Körpergrösse und ihren tollen Wagemut schilderten und den Senat um Hilfe flehten. Indes die Bastarner zogen, nachdem ihr Lager, aus dem die Dardaner sie herausgelockt, durch List eingenommen worden war, selbst wieder im Winter zurück, kamen aber beim Ueberschreiten der gefrorenen Donau durch das Einbrechen des Eises um (175 v. Chr.). Später, kurz vor dem Ende des Krieges mit Rom (im Jahre 168), gedachte Perseus noch einmal der tapferen Bastarner und hoffte sie zum Entscheidungskampfe gegen die Römer zu gebrauchen.[1] Es kamen auf seinen Ruf (Plut., Aem. Paull. 12) 10000 Reiter und ebensoviele Fussgänger über die Donau durch Thrakien nach Makedonien gezogen, wieder unter ihrem Herzog Clondicus, um Sold bei dem Könige zu nehmen. Die schlanken hohen Männer, die auf nichts anderes als auf Kampf sich verstanden und in Waffenübungen eine wunderbare Geschicklichkeit entwickelten, die stolze herausfordernde Reden führten, sie flössten den Makedonen Staunen und die feste Zuversicht ein, dass solchen Gegnern, ihrem ungewohnten Anblick und ihren erschreckenden Bewegungen die Römer nicht Stand halten würden. Allein der kleinliche Geiz und die Treulosigkeit des Königs Perseus, der die ausbedungene Summe (zehn Goldstücke für jeden Reiter, fünf für den Fussgänger, tausend für den Herzog) nun, da sie gekommen waren, nicht zahlen wollte und überdies erklärte mit 5000 Reitern genug zu haben, empörte die deutschen Krieger und sie zogen wieder heim an die Donau.

Ungefähr ein Jahrhundert später hat der weitblickende Mithradates die Volkskraft der Bastarner in seine Dienste zu ziehen und gegen Rom zu verwenden gewusst. Er schloss Verträge mit den Bastarnern, die ihm gegen guten Sold Soldaten schickten. Diese bildeten dann den wertvollsten, wehrhaftesten Teil des königlichen Heeres,[2] der den römischen Legionen Stand zu halten wusste. Im Jahre 74 in der Landschlacht bei Chalkedon sind es die Bastarnischen Fusstruppen, welche die Römer aus dem Felde schlagen (Memnon c. 39, FHG. 3, p. 545). Der Sophist Aristion (Athenion) schilderte schon im Jahre 88 in seiner begeisterten Lobrede auf Mithradates in Athen einen fünf Ellen hohen (πεντάπηχυς) Bastarner, den er am Hofe gesehen, an den der gefangene römische Feldherr Manius Aquilius angekettet ging (Posidonios frg. 41. FHG. 3, pag. 268). Lucullus ist dann im Jahre 73 durch Thrakien bis zur Donau gezogen;[3] zu den Bastarnern ist er nicht gelangt. Doch die Myser, die jetzt hier zwischen Donau und Hämus als der vorherrschende thrakische Stamm auftreten, hat er besiegt; Myser ward jetzt ein Gesamtname für die nördlichen Thraker. Gaius Antonius, der Kollege des Cicero im Konsulate, hat als Prokonsul in Makedonien im Jahre 61 einen Raubzug gegen die Dardaner und ihre Nachbarn und die mit Rom verbündeten Völker „Mysiens" (die Geten) unternommen, der ihm aber schlecht bekam;[4] die Dardaner warfen ihn aus dem Lande und jene anderen riefen die Bastarner zur Hilfe herüber, welche die Römer bei Istropolis in der

---

[1] Liv. 44, 26 f. Diodor 30, 24. Plut., Aem. Paull. 9. 12. 13. Appian, Mac. 18.

[2] Appian Mithr. 15. 69. 71. Vgl. Th. Reinach, Mithrad. Eupator, deutsch von Götz, S. 64 ff.

[3] Müllenhoff, D. A. III, 147 f. Tomaschek, d. alten Thraker I (Wiener Sitzungsber. Bd. 128) S. 49.

[4] Cass. Dio 38, 10. Vgl. Müllenhoff, D. A., III, 149. Tomaschek a. a. O. 24. 49. Mommsen, Röm. Gesch. III, 303. V, 11. Ueber die Nationalität der Daker vgl. zuletzt Kretschmer, Einleitung in die Geschichte der griech. Sprache, S. 213 f.

Dobrudscha besiegten und ihnen sogar die Feldzeichen abnahmen. Diese wurden in der in jener Gegend belegenen getischen Veste Genukla verwahrt.

Um diese Zeit erhebt sich jenseit der Donau das (wahrscheinlich thrakische) Volk der Daker[1] unter ihrem Könige Boirebista, der ein gewaltiger Reformator in religiösem und politischem Sinne war, zu ausserordentlicher Macht. Die Daker unternehmen mehrfach fürchterliche verheerende Züge über die Donau bis Makedonien und Illyrien. Die Bastarner müssen damals mit ihnen im Bunde gewesen sein; auch sie versuchen wieder sich jenseits der unteren Donau festzusetzen. Boirebistas Reich war auf der Höhe der Macht zur Zeit der Diktatur Cäsars. Dieser plante noch zuletzt den Dakerkrieg. Indes Boirebistas Reich zerfiel rasch. Die Bastarner waren wieder selbständig und mächtig. Es war unabweisliche Notwendigkeit für Octavian, den Krieg an der unteren Donau aufzunehmen, um Makedonien sicher zu stellen und an dem grossen Strome endlich eine sichere Reichsgrenze zu gewinnen. So ward denn bald nach dem aktischen Siege im Jahre 29 v. Chr. M. Licinius Crassus nach Makedonien geschickt, um den Krieg „gegen die Daker und die Bastarner", wie er offiziell hiess (Dio 51, 23. Appian Ἰλλυρ. 22), aufzunehmen.[2] Dieser, in grossartiger Weise vorbereitet — es ward die Save benutzt, um von Westen her Zufuhr zur Donau zu schaffen (Appian a. a. O.)[3] —, erreichte vollkommen seinen Zweck. Die Bastarner wurden über die Donau zurückgewiesen und die sämtlichen kriegerischen Völkerschaften zwischen Hämus und Donau besiegt, sodass dieser Strom von nun an die Grenze des römischen Reiches ward, deren Bewachung freilich zunächst und auf lange den besiegten und nun verbündeten Thrakerkönigen zufiel.

Es ist dieses gewaltige Ereignis von ungeheurer geschichtlicher Tragweite, das in dem Denkmal von Adamklissi seinen monumentalen Ausdruck erhalten hat.

Der Verlauf des Krieges war nach Dions Bericht der folgende: Die Bastarner waren wieder einmal über die Donau gegangen, und zwar in einem grossen Volksauszug mit ihren Wagen, Weibern und Kindern, um sich in Thrakien neue Wohnsitze zu suchen. Das gegenüberliegende Mysien, dann die Triballer und Dardaner hatten sie überwunden. Als sie nun aber den Hämus überstiegen und in das den Römern verbündete Land der Dentheleten ein-

---

[1] Müllenhoff, D. A. III, 149 ff. Tomaschek a. a. O. 92 ff. 101 ff. Mommsen, Res gestae Divi Aug.², p. 129 ff.

[2] Vgl. ausser Dion Liv. epit. 134. 135. Aurel. Vict. epit. 1, 7. — Müllenhoff, D. A. III, 153 ff. Mommsen, Röm. Gesch. V, 12 f. — Obwohl Dion den Krieg zu Anfang als den gegen Daker und Bastarner geführten bezeichnet (ebenso Appian a. a. O.), erwähnt er in dem folgenden genauen Berichte der Daker nicht mehr, wohl aber der Geten. Müllenhoff, D. A. III, 155, nimmt aber gewiss mit Unrecht „eine ungehörige Abkürzung seines Berichts" an; es wird nur ein weiteres Beispiel der freilich missbräuchlichen, aber thatsächlich nicht seltenen Synonymität von Geten und Dakern sein. Vgl. Tomaschek a. a. O. 95 f. Der Name Geten, den der genaue Detailbericht giebt, war hier wohl der richtige. M. Crassus triumphierte im Jahre 727 d. St. (27 v. Chr.) „ex Thraecia (womit das Lokal des ganzen Krieges angegeben wird) et Geteis" (vgl. Mommsen, res g. D. Aug.² p. 130) und im Auszug des Livius 134. 135 wird der Krieg nur „bellum adversus Basternas et Moesos et alias gentes" und „adversus Thracas" bezeichnet.

[3] Diese Nachricht bezieht sich, da Daker und Bastarner genannt werden, auf Crassus Krieg und nicht auf den späteren, nach Mommsen etwa ins Jahr 6 n. Chr. fallenden Feldzug des Lentulus gegen die Daker über der Donau drüben, bei welchem der Bastarner keine Erwähnung geschieht; vgl. Mommsen a. a. O. 131. Tomaschek, d. alten Thraker I, 104.

fielen, entstand unmittelbare Gefahr für Makedonien. Die südwestliche Richtung dieser deutschen Wanderung hatte ja offenbar Makedonien zum Ziele. Crassus zögerte denn auch nicht und rückte ihnen entgegen. Die Bastarner, die hierauf nicht gefasst sein mochten, zogen sich zurück. Doch Crassus folgte ihnen, fiel in „Mysien" ein, plünderte und eroberte eine Festung. Unterdessen hatten die Bastarner da, wo der Fluss Kebros (die heutige Cibritza) in die Donau fliesst (also bei Cibar) Halt gemacht. Als sie sahen, dass Crassus nach Ueberwindung der Myser gegen sie marschiere, sandten sie Boten an diesen, um ihn von seiner Verfolgung abzuhalten, da sie ja den Römern nichts gethan hätten. Diese guten Deutschen konnten es nicht verstehen, weshalb die Römer kommen, ihren freien Wanderdrang hemmen — und sie besiegen mussten. Crassus behielt die Gesandten bei sich, verschob die Antwort auf den folgenden Tag und behandelte sie freundlich; er benutzte ihre bekannte Schwäche, dass sie unmässig im Trinken waren und wenig vertragen konnten; die Trunkenen verrieten ihm alle ihre Pläne. In der Nacht noch liess Crassus das Heer in einen benachbarten Wald vorrücken und stellte Späher vor demselben auf. Die Bastarner gingen richtig in die Falle. Sie sahen nur jene, stürmen auf sie los, diese ziehen sich in den Wald zurück und sie folgen. Hier aber werden sie von dem Heere des Crassus überrascht und eine Menge von ihnen teils hier, teils auf der Flucht niedergemacht. Sie zogen sich nämlich an ihre Wagenreihe zurück, wo sie Weiber und Kinder gelassen hatten, die sie nun verteidigen und retten wollten; doch vergebens. Ihr König Deldon fiel von des römischen Feldherrn Crassus eigner Hand. Die Uebriggebliebenen flüchteten sich teils in einen Hain, wo sie durch rings angelegtes Feuer umkamen, teils sprangen sie in die Donau, teils kamen sie zerstreut auf dem Lande um. Einige hatten sich in einen festen Platz geworfen, den Crassus erst mit der Hilfe eines getischen Königs Roles eroberte.

Nach dieser grossen Entscheidung wandte sich Crassus noch einmal gegen die Myser, die er besiegte, und zog sich dann, da es Winter geworden war, zurück, wobei er von der Kälte sowohl, wie von den treulosen Thrakern viel zu leiden hatte. Die Reste der Bastarner aber wandten sich nach seinem Abzug wieder gegen die Dentheleten. Crassus musste noch einmal gegen sie vorgehen, überraschte und besiegte sie zum zweiten Male. Darauf bestrafte er jene Thraker, insbesondere die Maider und Serder; den Gefangenen liess er die Hände abschneiden. Da rief ihn der befreundete Getenkönig Roles zur Hilfe gegen Dapyx, einen anderen Getenkönig. So entwickelte sich ein Krieg gegen die unbotmässigen Geten, der Crassus weit nach Osten hin führte, bis in die Dobrudscha. Dapyx war in eine Festung geflohen, die Crassus einnahm. Eine grosse Volksmenge hatte sich in eine weite Höhle Keire geflüchtet, in welche man auch die Herden getrieben hatte. Crassus vermauerte alle Ausgänge der Höhle und liess die drinnen verschmachten. Er zog dann gegen die übrigen Geten weiter und kam zur Veste Genukla im Reiche des Zyraxes. Hier waren die Feldzeichen aufbewahrt, welche die Bastarner einst dem G. Antonius in der Schlacht bei Istropolis weggenommen und ihren Verbündeten, den Geten, überlassen hatten (vgl. S. 62 oben). Genukla lag an der Donau, ohne Zweifel nicht weit von Istropolis, also auch ganz in der Gegend von Adamklissi.

Schliesslich beendete Crassus noch die Unterwerfung der mysischen Stämme, womit der ganze Krieg seinen Abschluss fand und alles Gebiet zwischen Hämus und Donau der römischen

Oberhoheit gehorchte. Hinzusetzen dürfen wir: als Denkmal errichtete er am Endpunkte des Feldzugs das gewaltige, uns in Trümmern erhaltene Tropaion, gerade da, wo ein früherer römischer Feldherr sich schmählich hatte schlagen und die Feldzeichen rauben lassen und gerade gegenüber der Heimat der gefährlichsten aller Römerfeinde im unteren Donaugebiete, gegenüber den Sitzen der Bastarner, die dadurch für immer abgeschreckt werden sollten, ihre Züge über die Donau zu wiederholen. Die wilden Bastarner besiegt zu haben, war natürlich der grösste Stolz des römischen Feldherrn.

Auf die grosse, oben nach Dion geschilderte Bastarnerschlacht beziehen sich die meisten jener metopenartigen Reliefs, welche das Monument von Adamklissi umgaben.

Da sehen wir auf Metope 32 den Feldherrn Crassus — er ist in griechischer Panzertracht wie der Domitius des Altarreliefs oben S. 36 — mit seinen Soldaten im Walde auf unebenem Boden stehend und wartend. Das römische Heer ist im Walde versteckt und wartet, bis der Feind in die Falle geht. Das ist die Situation in dem Schlachtbericht bei Dion; es kann keine deutlichere, vollständigere Illustration dazu geben, als diejenige, die Metope 32 zeigt. Den folgenden Kampf im Walde schildert Metope 31: ein Bastarner liegt mit abgehauenem Kopf am Boden; ein anderer schiesst[1] von einem Baume gegen den Römer, der ihn niederzustechen im Begriffe ist. Die zu den Wagen geflohenen Bastarner, die Weib und Kind noch verteidigen möchten, aber von den nachsetzenden Römern niedergemacht werden, sind in Metope 35—37 geschildert. Metope 35: ein Römer ist auf den Wagen gestiegen und sticht den Bastarner-Mann nieder. Auf dem Wagen die Frau, unten das Kind. Metope 36: zwei Römer dringen auf einen Bastarner ein, der seinen Wagen verteidigt; zwei Genossen liegen schon gefallen unten. Metope 37: das Ende der Schlacht, die Vernichtung der Bastarner an ihren Wagen; die Frau liegt tot oben auf dem Karren, unten eine Kindsleiche und der todwunde Mann, der die Seinen hatte retten wollen. Die Verfolgung der Fliehenden durch die römische Reiterei zeigen die Metopen 4—7. In Metope 6 scheint, freilich in ungeschickter Weise, angedeutet, wie die Bastarner in die Donau gesprengt werden; unter den Hinterbeinen des Rosses scheint der Uferrand angegeben.[2] Das Herabstürzen der gefallenen Bastarner, Metope 24, ist wohl auch auf den hohen Uferrand zu beziehen. Verschiedene Kampfscenen zu Fuss zwischen den römischen Soldaten und den Bastarnern zeigen die Metopen 16—20. 22. 23. 29. 33. 34. — Metope 9 charakterisiert den Wanderzug des Bastarnervolkes, das mit Weib und Kind auf den Ochsenkarren daherkommt. Die bittende Geberde des Mannes bezieht sich wohl darauf, dass die Bastarner erst Crassus baten, sie nicht zu verfolgen, da sie ja den Römern nichts zu leide gethan. — Die zusammengedrängte Heerde von Ziegen und Schafen auf Metope 8 ist wohl auf die Höhle Keire zu beziehen, in der eingeschlossen die Geten mit samt ihrem Vieh umkamen. — Metope 21 zeigt einen Römer, der

[1] Es ist der einzige von allen Barbaren, der Bogen schiesst. Die Bastarner hatten sich offenbar zum Teil nach sarmatischem Vorbild mit Bogen bewaffnet; ein Köcher mit Pfeilen hängt an zweien der Wagen, Met. 36. 37. Vgl. S. 68.

[2] Es ist dies die Metope, auf der Benndorf die „Statue" des Kaisers sehen wollte, wogegen schon Köpp und Petersen a. a. O. Einwendungen erhoben. Der Reiter ist übrigens, da er den gewöhnlichen Schuppenpanzer, nicht den griechischen Panzer trägt, gar nicht für den Feldherrn, nur für einen Reiterobersten zu halten.

auf einen knieenden bittflehenden Barbaren losgeht. Dies ist kein Bastarner, der im Kampfe kein Pardonbitten kennt. Die Figur ist leider sehr zerstört; doch weichen der Ledergürtel und der sehr grosse eigentümlich gestaltete Schild vom Bastarnertypus ebenso ab wie das Motiv. Es wird ein Vertreter der thrakischen Stämme sein. — Die beiden Metopen 26 und 40 (mit den je drei Standartenträgern), die sich entsprechen und die gewiss nur durch eine dritte getrennt waren, die den Feldherrn darstellte (wohl Metope 10, da er hier in Rüstung und von vorne erscheint, was sehr gut passt), beziehen sich offenbar auf das denkwürdige Ende des Krieges, die Wiedergewinnung der von G. Antonius einst verlorenen signa.

Die übrigen Metopen sind allgemeinerer Natur und schildern zumeist das römische Heer: Metopen 38 und 43 zeigen römische Fusssoldaten auf dem Marsch. Metopen 12—15 zeigen



(Nach „Adamklissi“, S. 67, Fig. 95, Metope 47.)



(Nach „Adamklissi“, S. 66, Fig. 94, Metope 46.)

die römischen Fusskolonnen im Angriff nach rechts; Metopen 1—3 die römischen Reiter im Galopp mit zum Angriff gefällter Lanze. Metopen 11 und 41 die Hornbläser, ebenfalls im Vormarsch nach rechts. — Metopen 39 und 44 erscheint der Feldherr mit einem Begleiter in Reisetracht, Befehle erteilend, einmal nach rechts, einmal nach links. Eine dritte gleichartige Darstellung auf Metope 27 zeigt den Feldherrn in besonders warmem Anzug mit Paenula und Focale; ebenso sein Begleiter; mit Recht hat man Metope 28 hier folgen lassen, wo zwei Soldaten in gleichem warmem Anzug Wache halten. Auch die zwei Standartenträger Metope 42 und die schon erwähnten Soldaten auf dem Marsch, Metopen 38 und 43, werden ihrer dicken Winterkleidung wegen in diesen Zusammenhang gehören. Diese Bilder beziehen sich auf jenen Winterfeldzug des Crassus in Thrakien, wo er von der Kälte so zu leiden hatte.

Es bleiben nur noch die Metopen übrig, welche die Abführung von Gefangenen darstellen: Metope 47 wird ein trotziger Bastarner in Ketten geführt (s. obenstehende Abbildung links); Metopen 45 und 46 (s. Abbildung rechts) dagegen erscheinen je zwei zusammengekettete Barbaren

von ganz anderem Typus; sie haben völlig andere Tracht, lange Leibröcke mit Ledergurt; sie sind nicht breitschulterig wie der Bastarner, sondern haben dicke Bäuche. Es sind ohne Zweifel Vertreter der zweiten von Dion zu Anfang seines Berichtes neben den Bastarnern genannten Hauptrubrik von Feinden, der „Daker“, d. h. Nord-Thraker. Metope 48 zeigt einen Barbaren dieses Typus, der eine Frau an der Hand führt; Metope 49 zwei Barbarenfrauen mit einem Kind: es sind dies wohl freiwillig sich ergebende Thraker.

Wir haben sämtliche erhaltene Metopen erläutert. Eine auf dem Transport verlorene soll sich auf ein Opfer bezogen haben. Vier andere fehlen ganz. Möglicherweise enthielten sie etwas, das wir fast ganz vermissen, nämlich Kämpfe mit jener anderen zweiten Art von Barbaren, die wir eben als Gefangene kennen lernten. Nur Metope 21 schien sich, wie wir oben (S. 65) bemerkten, auf die Kämpfe mit diesen zu beziehen. Doch wenn auch alle vier verlorenen Metopen noch hierher gehört haben sollten, was ein seltsamer Zufall wäre, so würden doch die Bastarnerkämpfe bedeutend überwiegen. Die Ueberwindung dieser gefürchtetsten Barbaren, die grosse Bastarnerschlacht bildete, wie schon erwähnt, ohne Zweifel den Hauptstolz der Römer. Sie ausführlich zu schildern, wurde demnach Hauptaufgabe des Künstlers. Den gerade drüben jenseits des Monumentes über der Donau wohnenden Bastarnern sollte ihre Ueberwindung möglichst deutlich vorgeführt werden. Die vielen einzelnen Kämpfe mit den thrakischen Stämmen boten dagegen einen wenig dankbaren Stoff.

Anders war es bei der Verzierung der Zinnen. Bei den gegen vierzig gefesselten Gestalten, die hier anzubringen waren, musste Abwechslung ein dringendes künstlerisches Bedürfnis sein, und so hat man hier denn auch all die verschiedenen Barbaren, auf welche der Feldzug sich ausdehnte, in charakteristischen Typen dargestellt. Die erhaltenen fünf und zwanzig Platten lassen, wie die Herausgeber erkannt haben, drei solcher Typen unterscheiden.

Der erste, auf sechs Platten erhalten, stellt die Bastarner dar (zwei Platten auf S. 67). Sie erscheinen ganz wie in den Kampfdarstellungen der Metopen, als trotzige, schlanke, breitschultrige Gestalten mit engen Hosen und nacktem Oberkörper; nur ein kleiner Kragen pflegt einen Teil von Brust und Rücken zu decken. Der Kopf ist „besonders hoch, das Haar regelmässig über der rechten Schläfe in einen Wulst zusammengedreht“. Mit Ausnahme von einem rasierten Gesicht tragen sie alle einen langen, spitz zulaufenden Vollbart. Es ist merkwürdig, wie die Herausgeber von Adamklissi den so unverkennbaren germanischen Typus dieser Köpfe nicht bemerkt haben. Die Kampfdarstellungen der Metopen zeigen die Bastarner, wie bemerkt, ganz ebenso, nur mit einigen Abwechslungen in Einzelheiten. Die Regel ist, dass sie enge Hosen tragen und der Oberkörper nackt bleibt (Metopen 5. 6. 7. 9. 16. 17. 18. 19. 20. 22. 23. 24. 29. 30. 33. 34. 35. 36. 47); nur einigemale (5. 20. 29. 47)[1] sieht man den Kragen; ganz nackt sind nur einige Tote gebildet (24. 31). Ein paar mal (17. 23. 30) erscheint eine Aermeljacke, die vermutlich nur die Vornehmsten trugen; so hat sie der allein berittene Anführer Metope 30; auch eine Art kurzer Mantel kommt vereinzelt vor (16. 23). Das Haar zeigt häufig jenen Wulst an der Seite (16. 17. 20. 23. 24), noch öfter erscheint

[1] Bei 5 spricht der Text offenbar mit Unrecht von geschlitzter Jacke.

es wie geschoren oder von anliegender Kappe bedeckt (6. 9. 17. 18. 19. 20. 22. 23. 33. 34. 35), andere Male frei herabfallend (23. 24. 34).

Der Haarknoten ist, wenn es dessen noch bedürfen sollte, ein bestimmter Hinweis auf die germanische Herkunft der Leute. Nach Tacitus (Germ. 38) war es charakteristisch für die den grössten Teil Deutschlands innehabenden suevischen Stämme *obliquare crinem nodoque substringere.* Dies schräg nach der einen Seite gekämmte und dann in einen Knoten geschlungene Haar zeigen nun auch die Bastarner. Nach Tacitus kam es bei anderen Stämmen auch vor, und zwar bei solchen, die die Sitte aus Verwandtschaft mit den Sueven oder, was häufig vorkomme, nur aus Nachahmung angenommen hätten; doch erscheine sie hier selten und nur bei der Jugend, während sie bei den Sueven bis ins Greisenalter gelte. Die





Haartracht war nur den Freien gestattet, woraus schon Grimm folgerte, dass die Knechte kurzgeschnittenes Haar trugen. Auch im Bastarnerheere waren, wie die Reliefs zeigen, beide Typen verbreitet; sehr wahrscheinlich waren die Kurzgeschorenen die Unfreien. Der Haarknoten (nodus, cirrus) wird übrigens auch von anderen Schriftstellern als den Germanen charakteristisch erwähnt (Seneca, de ira 3. Iuven. 13, 165. Lucan. 1, 463, hier von den Chaukern). Durch die Uebereinstimmung der Haartracht der Bastarner mit der zu Tacitus Zeit den Sueven eigenen wird es aber wahrscheinlich, dass die Bastarner ursprünglich zu dem grossen Kreise suevischer Stämme gehört haben. Noch späterhin grenzten übrigens ihre Sitze im Westen an suevische Stämme, an die „Suebi regnumque Vannianum" des Plinius, dieselben, die Tacitus als Quadi bezeichnet.[1]

Die Bewaffnung der Bastarner auf den Reliefs besteht hauptsächlich in dem langen Sichelschwert (Metopen 5. 16. 18. 19. 20. 22. 23. 33. 34. 35. 37). Selten schützen sie

[1] Vgl. Müllenhoff, D. A. 2, 322 ff.

sich mit einem ovalen Schild (Metopen 4. 16. 37). Köcher an den Wagen und ein Schütze im Walde zeigen, dass der Bogen wenigstens nebenbei gebraucht wurde (vgl. oben S. 64, Anm. 1). Der Bogen ist keine germanische, sondern die allgemeine Sarmatenwaffe. Es ist klar, dass die Bastarner in der Bewaffnung von ihren nächsten Nachbarn sich beeinflussen liessen.[1] Vielleicht gehört auch das Sichelschwert hierher, das ja die Daker der Trajanssäule führen; doch ist dasselbe auch für die dem Rheine benachbarten Germanen durch Denkmäler bezeugt,[2] scheint also auch unter den Germanen weitere Verbreitung gehabt zu haben.

Der zweite Völkertypus auf den Zinnenreliefs von Adamklissi, ebenfalls noch durch sechs erhaltene Platten vertreten, ist von dem germanischen total verschieden (zwei Platten beistehend). Die Leute haben einen vorne offen auseinander fallenden langen Kaftan, Hosen





und Stiefel, strähniges, in das Gesicht hängendes Haar und spitze Vollbärte, die aber schwächer scheinen, als bei den Germanen, und mehr nur vom Kinn ausgehen. Der Typus ist den Dakern der Trajanssäule verwandt, obwohl in manchem auch verschieden. Wahrscheinlich sind die den Dakern so nahe stehenden Geten damit gemeint, die Crassus besiegte. Dazu passt die Ueberlieferung, dass die Geten das struppige Haar ohne alle Ordnung hängen liessen.[3]

Der dritte Typus der Zinnenreliefs, dem die Herausgeber dreizehn erhaltene Platten zuteilen (eine Platte auf S. 69), ist derselbe, den wir schon auf den Metopen an einem Kampfbild (Met. 21) und an den Gefangenen (Met. 45. 46. 48) kennen gelernt haben. Die Leute haben einen Kittel, der an den Seiten geschlitzt ist, darüber einen Ledergürtel, ferner

---

[1] Wie die kimbrischen Reiter sich gallische Rüstung anlegten, vgl. Müllenhoff, deutsche Altertumskunde 2,145.

[2] Grabstein eines römischen Reiters in Mainz, unter dessen Figur ein gefallener Germane mit Sichelschwert erscheint, Lindenschmit, Alterth. u. heidn. Vorzeit, I, 11, 6, 2. Sichelschwert unter germanischen Beutewaffen, Silberrelief von Niederbiber, ebenda, I, 7, 5.

[3] Vgl. Tomaschek, die alten Thraker I, 115 f.

Hosen und Schuhe. Sie sind fett und schwammig, namentlich die Köpfe haben „vollrunde, weichlich feiste Formen“. Das Haar ist kurz geschoren; das Gesicht ist teils rasiert, teils hat es zugespitzten Vollbart. Der Typus stellt offenbar die Thraker dar, und zwar werden die Myser und anderen Thrakerstämme, die Crassus besiegte, schwerlich unterschieden worden sein, da sie alle einen gemeinsamen Typus gehabt haben werden. Die Ueberlieferung, dass die Thraker zu Fett neigten (πιμελώδεις nannte sie Galen)[1] passt vortrefflich zu dem Typus der Reliefs.

So stimmen die Völkertypen des Monuments genau überein mit der Ueberlieferung der von Crassus im Jahre 29 v. Chr. besiegten Völker. Das Monument von Adamklissi erhält ausser seiner historischen auch eine hohe anthropologische Bedeutung. Europäische Völkerschaften,



(Nach „Adamklissi“, S. 97, Fig. 119.)

die späterhin ganz verschwunden sind, und von denen man sich bisher kein bestimmtes Bild machen konnte, die Geten und die Thraker, erscheinen hier in lebendigen, charaktervollen Gestalten. Nicht nur von anthropologischer, für uns Deutsche auch von nationaler Bedeutung aber ist es, dass wir hier die ältesten treuen Abbildungen von Germanen haben, und zwar desjenigen Stammes, der zuerst, dem Wanderdrange folgend, mit der Welt der klassischen Kulturvölker zusammengestossen ist.

Was wir aus der späteren Zeit durch litterarische Quellen über die Bastarner erfahren, ist nicht viel. Ihre Vollkraft scheint gebrochen und sie haben den Römern nicht mehr viel zu schaffen gemacht. Bei Lentulus Feldzug gegen die Daker über die Donau, im Jahre 6 v. Chr. (vgl. oben S. 62 Anm. 3), werden sie nicht erwähnt. Augustus berichtet „nostram amicitiam petierunt per legatos Bastarnae ..“ (Mon. Ancyr. V 51). Doch an dem grossen Völkerbunde

[1] Vgl. Tomaschek, d. alten Thraker I, 116.

des Markomannenkrieges unter Kaiser Marcus haben auch sie Teil genommen.[1] Tacitus (Germ. 46) berichtet von den nach der Donauinsel Peuke genannten Bastarnern, dass sie zwar „sermone cultu sede ac domiciliis ut Germani agunt;" allein er schwankt, ob er sie nicht eher den Sarmaten zuteilen soll, denn alle sind schmutzig und der Adel stumpfsinnig; durch Mischehen mit Sarmaten haben sie die edle germanische Rasse verunstaltet (sordes omnium ac torpor procerum; conubiis mixtis nonnihil in Sarmatarum habitum foedantur). Das Leben in der Donautiefebene, in der fremden Umgebung, liess die einst so frisch kräftige Nation allmählig verkommen. Allein es kam ein neuer frischer deutscher Stamm vom hohen Norden denselben Weg zur Donau gezogen, den Jahrhunderte vorher die Bastarner zurückgelegt hatten, es kamen die Goten im dritten Jahrhundert, vor denen die Bastarner fliehen — in die Arme derselben römischen Herrschaft, die ihre Vorfahren so gewaltig bekämpft. Kaiser Probus nahm hunderttausend Bastarner auf dem rechten Donauufer auf, die nun drüben brave römische Provinzialen wurden.[2] So finden sich noch späte Spuren von ihnen am Hämus.[3] Die zurückgebliebenen Bastarner kennt aber noch Claudian als wilde, trotzige Leute (8,450. 21, 96).

Auch manche Denkmäler empfangen jetzt durch das Monument von Adamklissi ein neues Licht und wir können nun ungleich mehr sichere Germanenbilder nachweisen, als dies bisher möglich war.

Ein merkwürdiger Barbarenkopf pergamenischen Stiles in der Sammlung Somzée zu Brüssel[4] zeigt die suevisch-bastarnische Haartracht: alles Haar ist schräg nach der rechten Seite herüber gekämmt, wo es über dem rechten Ohr und neben der Schläfe in einen Knoten geschlungen ist. An Wange und Oberlippe sind schwache Bartspuren angegeben. Der Stil des sehr pathetischen Kopfes entspricht ganz dem der Barbaren des attalischen Weihgeschenkes. Gehörte der Kopf zu einem Denkmal, das die Siege über Mithradates und seine Bastarner verherrlichte? oder befanden sich etwa schon unter den Galliern, gegen die die Pergamener kämpften, einzelne germanische Volksteile, die sich ihnen angeschlossen?

Vor allem interessant ist es uns aber, den germanischen Bastarnertypus von Adamklissi auch auf der Trajanssäule in seinen wesentlichen Zügen wiederzufinden. Wie schon früher bemerkt, kommen die jenem Typus entsprechenden Leute auf den Säulenreliefs indes nur als Freunde, nicht als Gegner der Römer vor.[5] Sie kämpfen mit diesen gegen die Daker, und zwar als Hilfstruppen immer vorne im wildesten Handgemenge. Man erkennt sie an der charakteristischen Tracht: sie haben enge Hosen an[6] und kämpfen mit nacktem Oberkörper. An einigen ist der suevisch-bastarnische Haarknoten über der rechten Schläfe

[1] Vgl. v. Domaszewski, der Völkerbund des Markomannenkriegs, in Serta Harteliana S. 8 ff.

[2] Die Zeugnisse bei Zeuss, die Deutschen S. 442. Vgl. Mommsen, röm. Gesch. V, 217. 227.

[3] Tomaschek, die alten Thraker I, 110.

[4] Ueber welche ich eine grössere Publikation vorbereite.

[5] Dies bemerkte schon E. Petersen, röm. Mitt. 1896 S. 105, der aber merkwürdigerweise die Germanen nicht erkannt hat, sondern auf Sarmaten rät, deren Typen auf der Säule von dem germanischen total verschieden sind. [Cichorius in dem soeben erschienenen 2. Textbande (Commentar zum 1. Kriege) lässt die Barbaren unbenannt und verweist auf spätere Untersuchungen.]

[6] Die in einigen Fällen indes nur bis kurz unter das Knie reichen, Fröhner pl. 67. 69.

deutlich (Fröhner pl. 52. 130. 140. 141). Andere sind kurz geschoren (so Fröhner pl. 99), also Unfreie, andere haben freies, struppiges, emporstehendes Haar. Sie tragen meist einen ovalen Schild und kämpfen mit kurzen Keulen (so Fröhner pl. 60. 62. 96. 99), doch kommt auch ein langes Schwert (Fr. pl. 67), ein Dolch (Fr. pl. 60. 141) und das Sichelschwert (Fr. pl. 63) vor, das ihnen mit den Dakern gemein ist. Letzteres lässt vermuten, dass diese Germanen, wie auch aus geographischen Gründen das wahrscheinlichste ist, zu den Nachbarn der Dakern, den Bastarnern gehörten; indes scheint das Sichelschwert doch eine weitere Verbreitung auch bei den Germanen gehabt zu haben (vgl. S. 68). Vielleicht bezeichnet die Säule durch die kleinen Verschiedenheiten in Tracht und Bewaffnung verschiedene Stämme der Germanen; hierüber



wird sich schwerlich etwas Sicheres feststellen lassen; doch ist dies für uns von geringer Bedeutung. Im Kampfe pflegen sie die Vordersten zu sein, sie kämpfen mit kühnem, wildem Mute, mit stürmischem Ungestüm, mit den kleinen Schilden kaum die nackten Körper deckend. So zeigen sie im Kampfe die Platten Fröhner pl. 62. 63. 67. 91. 96. 99. 149. Andere Male erscheinen sie auf dem Marsche, in eiligem Schritte, als leichte Truppe, unmittelbar hinter dem Kaiser (Fr. pl. 60) oder neben anderen Hilfstruppen im Zuge (Fr. pl. 140. 141). Oder ihre Anführer erscheinen als Gesandte vor dem Kaiser, ihm ihre Hilfe anzubieten (Fr. pl. 52. 30). Diese Vornehmen haben den Haarknoten und tragen einen auf der rechten Schulter gehefteten Mantel (sagum) auf dem nackten Oberkörper. Besonders interessant ist Fr. pl. 130 (= Bartoli 261), wo unter zahlreichen fremden, offenbar sarmatischen Gesandten ein Deutscher als Vorderster

dem Kaiser gegenüber tritt (umstehend abgebildet, nach Fröhner). Es ist eine Hünengestalt, ein schlanker, mächtiger Körper; mit stolzem Anstand steht er vor dem Kaiser und verhandelt mit ihm. Das ist einer von demselben Schlage wie jene deutschen Gesandten einer alten Anekdote, die sich in Rom im Theater, stolz auf ihre Tapferkeit und Treue, auf den Ehrenplätzen unter den Senatoren niederliessen. Der Mann zeigt auch den Haarknoten neben der rechten Schläfe sehr deutlich.

Die Marcussäule steht künstlerisch enorm tief unter der des Trajan; hier herrscht schon ein ödes, einförmiges Schablonisieren; aber nicht nur die künstlerische Gestaltungskraft der Trajanssäule, auch die nüchterne, in all ihrem Ungeschick naiv treue Beobachtung, welche das Monument von Adamklissi auszeichnete, fehlt hier ganz. Ihre Germanen-Darstellungen sind zwar sehr zahlreich, können sich aber mit den besprochenen an Bedeutung kaum messen.

Kulturgeschichtlich interessant ist, dass die Germanen, mit denen Marc Aurel kämpfte, schon zumeist zu einer volleren Bekleidung vorgeschritten waren: sehr viele tragen einen geschlossenen kurzen Rock. Der alte Typus des Germanen, mit blossen Hosen und nacktem Oberkörper, über den nur zuweilen ein Mantel geheftet ist, tritt zwar auch noch auf, aber relativ weniger häufig. Ariogaesus erscheint als Vornehmer im Rock, seine Getreuen aber, die in wildem Kampfe fallen, haben nackten Oberkörper. Die Sarmaten erscheinen natürlich ausnahmslos im Rock.[1] Wie der grundverschiedene Charakter der germanischen und sarmatischen Stämme in den Reliefs sich doch deutlich genug ausspricht, haben Petersens feinsinnige Erläuterungen (im Archäol. Anzeiger 1896, S. 2 ff.) gelehrt und wird die von ihm vorbereitete grosse Publikation gewiss noch des Weiteren zeigen.

Sichere Darstellungen von Germanen im Kampfe mit Römern erscheinen auch auf einigen Grabsteinen römischer Reiter, die in der Rheingegend gefunden wurden.[2] Unter dem Rosse des Reiters pflegen ein oder zwei besiegte Germanen zu liegen; die grobe provinzielle Ausführung hat mit der von Adamklissi Verwandtschaft. Auch hier erscheint die Hose mit dem nackten Oberkörper.

Ein vorzügliches Bild eines gefangenen Deutschen sehen wir auf einer Münze Domitians (am Schlusse dieser Abhandlung S. 77 abgebildet).[3] Unter einem Tropaion sitzt die gefangene

[1] Die von Petersen, Arch. Anz. 1896, S. 15 erwähnten „in einen Abgrund gestossenen Iazygen" (Bartoli 45. 46) sind vielmehr Germanen, indem einer nackten Oberkörper hat. Auch sonst haben sie germanischen Typus, in den Gesichtern die äusserste Wut.

[2] Lindenschmit, Altert. heidn. Vorzeit, I, 11, 6, 2; der Germane hat eigentümlich aufgebundenes, hinten lang herabfallendes Haar und langen Spitzbart, Sichelschwert und enge Hose. Lindenschmit erwähnt dazu noch einen ähnlichen Grabstein in Mainz, wo ebenfalls die Hose deutlich ist. Lindenschmit III, 8, 4 ist der Germane dagegen unbärtig, kurzhaarig, nackt bis auf ein sagum. Ein schöner unpublicierter Reitergrabstein dieser Art befindet sich im Paulus-Museum zu Worms; unter dem Rosse zwei Germanen, beide mit nacktem Oberkörper, die Beine sind nicht sichtbar; der eine unbärtige hat lang in den Nacken fallendes Haar, der andere ist bärtig.

[3] Cohen, méd. impér., I, pl. 17, 351; p. 429. Blanchet, les Gaulois et les Germains sur les monn. Rom., pl. No. 11; p. 13. Der Typus des Bildes ist entlehnt von den Münzen des Titus mit der Darstellung der Iudaea capta (Cohen, I, pl. 16, 194; p. 364); auch die Stellung des gefangenen Deutschen ist der des gefangenen Juden nachgeahmt, doch hat der Künstler, abgesehen von der Tracht, auch durch schlankere stolzere Bildung den Germanen zu charakterisieren gesucht.

trauernde Germania, daneben steht ein Germane mit gefesselten Händen, doch schlank und stolz, in der üblichen Tracht mit Hose und gefranstem sagum. Die engen Hosen bei nacktem Oberkörper waren so sehr nationales Kennzeichen, dass sie selbst der trauernd sitzenden Germania devicta auf einem Silbermedaillon des Domitian gegeben wurden.[1] Auch schon auf einer Münze Jul. Caesar's scheint ein gefangener Germane, durch den grossen vollbärtigen Kopf und enge Hosen gekennzeichnet, vorzukommen.[2]

Mit Hilfe der gewonnenen sicheren Kenntnis von Germanenbildern ist es nun auch möglich, manche andere Denkmäler bestimmter und richtiger zu erklären. Nur auf einiges Wenige sei hier hingewiesen.

Wo wir Barbaren mit nacktem Oberkörper und engen Hosen, mit vollen Bärten und unbedecktem Kopfe finden, haben wir nun zunächst immer an Germanen zu denken. Auch die Schriftsteller heben die leichte Bekleidung der Germanen mehrfach hervor.[3] So Caesar, bell. gall. 4, 1 .. *magna est corporis pars aperta;* 6,21 ... *magna corporis parte nuda;* Tacitus hist. 2, 22 (es gehen in die Schlacht die) *cohortes Germanorum cantu truci et more patrio nudis corporibus super humeros scuta quatientium;* Tac. Germ. 6 vom Fussvolke, *nudi aut sagulo leves* . .; Dio 38, 45 γυμνοὶ τὸ πλεῖστον εἰσί im Kampfe . . . σώματα μεγάλα καὶ γυμνὰ ὄντα . . Noch viel später haben die Franken die alte Tracht getreu bewahrt, wie Agathias 2,5 lehrt: sie haben leinene oder lederne Hosen und ihr Oberkörper ist nackt. Den auf unseren Denkmälern mehrfach erscheinenden kurzen Mantel, der auf der Schulter gesteckt ist, erwähnt Tacitus in der Germania 17 als gewöhnliche Tracht (*tegumen omnibus sagum fibula aut si desit spina consertum*). Bei den der römischen Grenze nahen Germanen, die Tacitus speziell im Auge zu haben scheint, war er offenbar gewöhnlicher geworden; dass diese später auch den Rock annahmen, lehrte uns die Marcussäule.

Es wäre auffallend, wenn uns keine Denkmäler erhalten wären, die sich auf die grossen Germanenkriege des älteren Drusus, des Tiberius und des Germanicus bezögen, die lange Jahre hindurch im Vordergrunde des politischen Interesses standen und die durch Denkmäler wie Triumphbögen mehrfach gefeiert worden sind. Ich glaube eine kleine Gruppe von Bildwerken hierher beziehen zu können. Es sind die von Domaszewski[4] zusammengestellten Bronzereliefs, die vom Brustschmuck von Pferdestatuen stammen. Sie zeigen einen römischen Feldherrn mit Gefolge, der Barbaren, welche teils beritten sind, niederwirft und in die Flucht sprengt. Domaszewski lässt sie unbenannt. In der Mehrzahl der Fälle sind uns jetzt Germanen unverkennbar. Die Köpfe von edlem Typus, unbedeckt, meist vollbärtig, doch auch jugendlich unbärtig, enge Hosen, nackter Oberkörper, doch mehrfach auch Rock und sagum, lange Schilde, alles passt zu dem uns bekannten Germanentypus und zu

---

[1] Fröhner, les medaillons de l'empire Rom., p. 17. Grueber, Roman medallions in the British Mus. pl. I, 1; p. 1.

[2] Blanchet, les Gaulois et les Germains sur les monn., pl. No. 4. Blanchet (p. 5) sieht hier Vercingetorix, doch unterscheidet sich der Typus deutlich von dem gewöhnlichen Typus der Gallier der Caesarmünzen.

[3] Vgl. auch Seeck, Untergang d. ant. Welt I, 184. 210. 473. 490.

[4] Arch. epigr. Mitt. aus Oesterreich XIII, S. 138 ff. Taf. 4. Dazu Benndorf, ebenda XV, S. 21. Vgl. Habich, die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks, S. 58 ff. 65.

keinem anderen Volke. Dazu kommt bestätigend die Entstehungszeit — frühere Kaiserzeit, wegen eines Fundes von Herkulaneum —, in der auch keine anderen Barbaren wichtiger waren. Domaszewski vermutete in den Reliefs Nachbildungen des die Rosse des Siegeswagens des Augustus auf dem ihm am Forum errichteten Triumphbogen zierenden Brustschmuckes. Er ist damit gewiss der Wahrheit nahe gekommen. Wir werden jetzt nur bestimmter an den gegenüber am anderen Ende des Forums stehenden Bogen des Tiberius denken dürfen, der wegen der germanischen Siege und *ob recepta signa cum Varo amissa* im Jahre 16 n. Chr. errichtet wurde,[1] oder auch an den wahrscheinlich nahebeistehenden Bogen des älteren Drusus,[2] der dessen Germanensiege feierte und der den Münzen nach mit einer Reiterstatue geschmückt war, die denselben Typus zeigt wie der Feldherr auf jenen Bronzereliefs.

Auch zwei einzelne Bronzestatuetten, die bisher meist für Gallier gehalten worden sind, gehören offenbar hierher, ein gefallener jugendlicher Germane[3] und ein zu Boden gesunkener bärtiger,[4] beide mit Hosen und nacktem Oberkörper, der jugendliche, wie es scheint, mit suevischer Haaranordnung. Ebenso sind zwei Germanen zu erkennen an einem Gefässgriff aus Pompeji; sie haben langen Bart und Haar, lange Schilde, enge Hosen und nackten Oberkörper[5] und gleichen den Figuren jener Bronzereliefs sehr.

An dem grossen, der Verherrlichung des Tiberius gewidmeten Pariser Cameo ist es uns nicht auffallend, unter den Gefangenen unten auch dem edlen, vollbärtigen Germanentypus mit nacktem Oberkörper zu begegnen. Eine besonders schöne Germanendarstellung bietet aber die herrliche Gemma Augustea zu Wien.[6] Der Gefangene links, über dem das Tropaion errichtet wird, mit dem zornig wilden Aufblick, doch den edlen vollbärtigen Zügen, mit dem nackten Oberkörper und den Hosen ist ein Germane. Dagegen hat der andere, an den Haaren herbeigeschleppte, flehende Barbar den keltischen Typus, torques um den Hals und dünneren Bart, der nur vom Kinn länger herabfliesst. Von den Deutungen, die der Cameo erfahren, kann die bekannte alte, auf den Triumph des Tiberius im Jahre 12 n. Chr., als so gut wie sicher gelten. Die obere Darstellung ist wie eine Illustration zu Suetons Bericht (Tib. 20), wo Tiberius, bevor er zum Capitol einbiegt, vom Wagen absteigt, um sich dem Vater zu Füssen zu werfen. Tiberius kam damals aus Germanien „re prospere gesta.“ Der Triumph war ihm freilich schon zwei Jahre vorher bei der Rückkehr aus Pannonien dekretiert worden, nach der glücklichen Beendigung des dalmatisch-pannonischen Aufstands, des sogenannten batonischen Krieges (6—9 n. Chr.), welcher sich unmittelbar an die grossen siegreichen Feldzüge des Tiberius in Germanien (4—6 n. Chr.) angeschlossen hatte. Es ist unter diesen Umständen gewiss verständlich, dass der Künstler des Cameos durch die Figur des gefangenen

[1] Vgl. Richter im Jahrb. d. arch. Inst. 1889, S. 160.

[2] Vgl. ebenda. Cohen, méd. imp. I, pl. 7, 1, 2. Blanchet, les Gaulois et les Germains sur les monn. pl. No. 5. 6. Einer der Gefangenen neben dem Reiter hat deutlich Hose und nackten Oberkörper.

[3] Jahrb. d. arch. Inst. 1886, S. 86.

[4] Caylus, rec. d'ant. I, 70, 1. Reinach in Revue arch. 1889, 13, p. 195, Fig. 17.

[5] Mus. Borb. VIII, 15, 1. Reinach a. a. O. p. 195 giebt irrtümlich an, sie trügen den torques.

[6] Ueber diese zuletzt Schneider, Album Taf. 41, S. 16. Ueber die Barbaren Reinach, Revue arch. 1889, 13, p. 322. Zur Deutung besonders Bernoulli, röm. Ikonogr. II, 1, 265.

Germanen an diese grossen Thaten des siegreichen Tiberius erinnern wollte. Der Barbar des keltischen Typus aber bezieht sich gewiss auf den pannonischen Aufstand; in Pannonien sassen überall Kelten im Gemisch mit Illyriern,[1] so dass dieser Typus das Land wohl bezeichnen konnte. Die beiden Männer in nichtrömischer Tracht, welche den Pannonier und seine Frau herbeischleifen, enthalten eine weitere Beziehung auf jene Ereignisse; der eine hat den makedonischen Hut: es sind die Hilfstruppen der Römer aus Thrakien, die damals unter König Rhömetalkes so schnell zur Stelle und so wichtig waren.

Der pannonische Kelte hat dieselbe Tracht (Hosen mit nacktem Oberkörper) wie der Germane. Dies entsprach gewiss auch der Wirklichkeit. Nur, wie wir es oben gethan haben, im Zusammenhange mit dem Kopftypus und mit den historischen Verhältnissen darf die Tracht zur Bestimmung germanischer Nationalität verwendet werden.

Die antike Ueberlieferung schildert die Gallier als ein voll und reich bekleidetes Volk. Schon Posidonios[2] berichtete, dass sie enge Hosen, bunte Aermelröcke und darüber gesteckte Mäntel (σάγους) tragen. In der Schlacht jedoch — aber sonst niemals, weshalb ihre Haut ganz weiss ist, Liv. 38, 21 — entblössten sie sich zuweilen mehr oder weniger. Polybios berichtet (2, 28 ff.) von einer Schlacht, in welcher die Boier und Insubrer mit Hosen und leichten Mänteln kämpfen, während die Gaisaten dies (also auch die Hosen) abwarfen und γυμνοί in die Schlacht gingen, was sie dann sehr zu bereuen hatten. Die Gallier in Hannibals Heer *super umbilicum erant nudi* (Liv. 22, 46), also wie die Germanen. Die kleinasiatischen Gallier des 2. Jahrhunderts v. Chr. kämpften *nudi* nach Liv. 38, 21 und 46.

Diese Thatsachen kamen den grossen pergamenischen Künstlern, welche die Galliersiege zu verherrlichen hatten, natürlich sehr gelegen, indem sie nackte Körper ja viel lieber bildeten als bekleidete. So stellten sie die Gallier zumeist nackt dar, oder gaben ihnen nur zuweilen ein Mäntelchen oder einen Chiton. Diese pergamenischen Schöpfungen schufen das „Gallierideal"; alle folgenden Zeiten haben bei Gallierkämpfen sich daran gehalten. Besonders deutlich ist der pergamenische Einfluss auch auf den römischen Sarkophagen, voran dem berühmten Sarkophag Amendola.[3] Doch kann es nicht auffallen, wenn hier, wo die Künstler ja keine bestimmten historischen Vorgänge schildern wollten, gelegentlich auch der in der ersten Kaiserzeit ausgebildete germanische Typus mit hereinfliesst.[4]

Die Germanenkämpfe haben keine schwunghaft idealisierende griechische Kunst zu ihrer Verherrlichung gefunden. Dafür sind sie uns echter und treuer überliefert; denn nur der römische nüchterne Wirklichkeitssinn hat sie gestaltet. Und dieser hat sich nirgends reiner, nirgends deutlicher ausgesprochen, als in den ungelenken Reliefs von Adamklissi.

---

[1] Vgl. Mommsen, röm. Gesch. V, 183.

[2] Bei Diod. V, 30 und Strabo 4, p. 196. 197. Vgl. Müllenhoff, deutsche Altertumskunde II, S. 303 ff.

[3] Ueber diesen und seine Verwandten siehe namentlich Sal. Reinach, les Gaulois dans l'Art, Revue arch. 1888, Bd. 12, pl. 22. 23, 1889, Bd. 13, S. 324 ff. 331 ff.

[4] Dies scheint selbst am Sarkophag Amendola der Fall, obwohl er den pergamenischen Gallierdarstellungen besonders nahe steht. Der steinwerfende vollbärtige Barbar der linken Nebenseite, der sich von dem sonst hier sehr ausgeprägten Keltentypus unterscheidet, scheint von einem Vorbild entnommen, das Germanen darstellte.

Hier begegnen wir einem selbständigen eigenartigen, einem römischen Kunstgeist. Man kann den Einfluss der griechischen Kunst der Diadochenperiode noch so hoch veranschlagen — hier ist ein Gebiet, das von ihr unberührt ist. Man hat gesagt, der pergamenische Galatertypus sei in Rom zu einer Vulgata geworden, die auch für die Germanen-, Markomannen- und Dakerbildungen die Grundlage gegeben hätte.[1] Sehr mit Unrecht. Ebenso wie das römische Porträt ist auch die römische Barbarenbildung aus eigner Wurzel entsprossen. Schon die Gallierköpfe auf Münzen und Gemmen aus Jul. Caesars Zeit[2] zeigen eine selbständige Auffassung, die da, wo keine griechischen Vorbilder vorlagen, bei den römischen Darstellungen der Germanen, Thraker, Daker unbedingt herrscht, und zwar nirgends unbefangener als in Adamklissi.

Die Geschichte des Porträts lehrt uns, dass jener Geist nüchterner Treue, in welchem sich das römische Wesen so rein ausspricht, in der Zeit der Republik und dann noch in der ersten Kaiserzeit, dann freilich weniger in den höfischen als in den bürgerlichen und provinziellen Kreisen, so recht lebendig ist, um später immer mehr und mehr sich zu schwächen und zu verlieren. Auch künstlerisch fügt sich Adamklissi am besten in die Zeit, in die wir es setzen mussten. In Trajans Zeit entstanden, würden seine Bildwerke vermutlich ebenso geschickter und gebildeter, als allgemeiner und flauer stilisiert sein. Die Stilentwickelung auf den römischen Münzen ist auch hier ein guter Prüfstein: die hässliche Derbheit in den Sachen aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. entspricht Adamklissi ganz anders als die gebildete Eleganz der folgenden Kaiserzeit. Ferner finden wir an einem sicheren Werke aus Augustus Zeit in der Provinz, an dem Triumphbogen von Susa, eine ganz ähnliche naive Derbheit und ähnliches Ungeschick des Stils wie an Adamklissi, worauf dessen Herausgeber (S. 116) selbst aufmerksam gemacht haben. Auch die architektonischen und dekorativen Details von Adamklissi dürften am ehesten ihre Parallelen finden an provinziellen Bauten jener Periode, wie z. B. dem Julierdenkmal von St. Remy.

Es wäre gewiss eine dankbare Aufgabe, die provinziell römische Kunst einmal in grösserem Zusammenhange historisch zu betrachten. Das Monument von Adamklissi wird dabei einer der wichtigsten Stützpunkte sein, durch festes Datum und ausgeprägte Eigenart gleich bedeutend.

Auch die Hosentracht entstammt römischen Vorbildern; sie kommt hier am Sarkophage nur an Gefallenen und den mit auf den Rücken gebundenen Händen an der Erde Sitzenden, einem beliebten römischen Typus, vor, teils mit sonst ganz keltischem Aeusseren (so an der linken Nebenseite) oder mit mehr germanischem Typus (Bärtiger am Deckel).

[1] Sal. Reinach, les Celtes (Bertrand, nos origines II) p. 38. Les Gaulois dans l'Art p. 76.

[2] Ich meine die 46 v. Chr. geschlagenen Münzen des L. Hostilius Saserna, Legaten Julius Caesars. Seine Münzen verherrlichen Caesars Thaten in Gallien. Die Münze Babelon I, p. 552, 2 stellt einen äusserst charaktervollen Gallierkopf dar. Derselbe Typus erscheint auf Gemmenpasten derselben Zeit (siehe meinen Berliner Gemmenkatalog Taf. 36, No. 5015. 5017). Die Münze Babelon, ebenda No. 3, zeigt den Kopf der Gallia mit hängenden Haaren, carnyx daneben. Die Numismatiker verkannten diese Köpfe vollständig und nannten sie — was auch noch Babelon unangefochten lässt — Pavor und Pallor! Indes hat Mowat, Revue numism. 1891, 270 ff. erkannt, dass Gallier gemeint sind, dieselben nur unnützer Weise als „hostiae" gefasst. Doch noch Blanchet, les Gaulois et les Germ. p. 3 spricht von Pavor und Pallor. — Die Gemmenpaste meines Berliner Katalogs No. 5019 stellt dagegen, wie hier nebenbei bemerkt sei, wohl einen Germanen dar.

Gleichwohl ist die Art der künstlerischen Ausführung von relativ untergeordnetem Interesse an einem Denkmal, das ein gewaltiges Stück Völkergeschichte mit mächtiger Stimme verkündet, ein Stück, das unsere deutsche Nation noch besonders angeht. Die Geten und Thraken sind verschwunden, aber das Volk, dessen weit in die Fremde entsandten Kinder die Bastarner waren, die wagemutig, kampf- und wanderlustig, politisch, militärisch unerfahren kindlich, nur auf Kraft und Mannesmut des Einzelnen bauend, als „reine Thoren" mit den römischen Legionen zusammenstiessen und sich daran verbluteten, dies Volk ist endlich zur mächtigen Nation geworden, es hat Unendliches von Rom und durch Rom gelernt — aber sein Kampf mit Rom hat bis heute noch kein Ende gefunden.





EXKURS

DIE TIARA DES SAITAPHARNES IM LOUVRE





Die berühmte Protogenes-Inschrift von Olbia, die wir oben S. 60 nannten, weil unter den „Galatern", die sie mit den germanischen Skiren gegen Olbia heranziehen lässt, aller Wahrscheinlichkeit nach die Bastarner zu verstehen sind, hat neuerdings zu einer merkwürdigen Fälschung, zu dem „Goldfunde von Olbia", Anlass gegeben, eine Fälschung, die zu einer unverdienten Berühmtheit dadurch gelangt ist, dass das Museum des Louvre sie für echt erworben hat und eine Reihe angesehener Gelehrter durch sie getäuscht worden ist.

Ich habe meine Ansicht über diesen „Fund", dessen Hauptstück die sog. „Tiara des Königs Saitapharnes" ist, schon in einem für weitere Kreise bestimmten Aufsatze dargelegt,[1] weil auch die erste Veröffentlichung seitens des Louvre sich gleich an das grössere Publikum

[1] Cosmopolis, internationale Revue, Bd. 3, No. 8, August 1896, S. 572 ff. Ich habe, wie dort bemerkt ist, sehr bald nach der Aufstellung der neu erworbenen Gegenstände im Louvre Gelegenheit gehabt, dieselben zu sehen und habe damals schon, im April d. J., meine Ansicht an Beamte des Louvre mitgeteilt. Eine ausführliche getreue Darstellung des ganzen Verlaufs der Erwerbung und der ersten Urteile, welche dieselbe hervorrief, hat Salomon Reinach gegeben in The Nation vol. 63, No. 1626, Aug. 27, 1896, p. 157; ebenda hat sich derselbe entschieden für die Echtheit ausgesprochen.





gewandt hatte.[1] Mit Widerstreben ergreife ich noch einmal, zum letzten Male, das Wort über diese widerwärtige Fälschung, deren Stillosigkeit mir Ekel erregt, um die Gründe etwas genauer auseinanderzusetzen, die ich in jenem populären Aufsatze nur andeuten konnte. Ich bin zwar überzeugt, dass, wenn der erste Eifer der unglücklichen Besitzer dieses Schatzes sich abgekühlt hat, niemand mehr begreifen wird, dass man sich um solch modernes Machwerk einmal aufgeregt hat; allein vorerst wird die Echtheit des „Fundes" noch so nachdrücklich und von so hervorragender Seite behauptet,[2] dass ich doch die Pflicht fühle, die Gründe meines Urteils etwas näher zu entwickeln. Der beste Teil dieser Gründe lässt sich allerdings nicht demonstrieren. Denn wie alle Entscheidungen künstlerischen Urteils, so beruhen namentlich die über Echtheit und Unechtheit auf einer so grossen Summe komplizierter innerer Erfahrungen, dass dieselben in der Regel in Worten nicht voll darzulegen und nur als Behauptungen aufzustellen sind, die nur von denen richtig verstanden werden können, deren Auge die gleiche Schulung durchgemacht hat. Ein Urteil in Echtheitsfragen wird immer nur auf Grund der vorher erworbenen Summe innerer Erfahrungen gegeben werden können; es ist der unmittelbare Ausfluss aus jenen und braucht zu seiner Entstehung meist nur eine minimale Spanne Zeit.[3] Anders die Begründung in Worten, die, wenn noch so lange, doch nie ganz vollständig sein kann. Indessen ist, was auf diese Weise hier gegeben werden kann, doch so reichlich, dass es für jeden Urteilsfähigen mehr als genug sein wird.

---

[1] Gazette des beaux arts 1896, vol. 15, Mai, p. 412 ff. (Et. Michon). Vgl. R. Forrer in Illustrirte Zeitung, 6. Juni 1896 S. 703. An beiden Orten sind Abbildungen gegeben.

[2] Héron de Villefosse hat im Journal des Débats vom 6. August 1896 auf meinen Artikel in Cosmopolis geantwortet und dabei namentlich hervorgehoben, dass G. von Kieseritzky sich nach langer, genauer Prüfung für die Echtheit entschieden habe. Man nennt ferner eine ganze Reihe von hervorragenden Gelehrten und Museumsbeamten, französische wie andere, auch Deutsche, die sich, wenn auch nicht öffentlich, für die Echtheit ausgesprochen haben. Oeffentlich hat in Deutschland gegen mich Partei genommen F. K[öpp] in der Beilage zur Allg. Zeitung 1896, No. 190, S. 7. — Neuestens haben Pariser Gelehrte ausführliche Verteidigungen erscheinen lassen, die mir noch nachträglich während der Korrektur bekannt geworden sind: Héron de Villefosse hat seine Gründe näher entwickelt im Septemberheft von Cosmopolis (Bd. III, S. 752—764) und Théodore Reinach giebt in der Gaz. des beaux arts, XVI, Septembre 1896, p. 225—249 eine auch durch Abbildungen erläuterte Verteidigung. Die letztere ist als Advokatenrede gewiss sehr geschickt; wissenschaftlich kann ich sie kaum ernst nehmen. Denn was soll man sagen, wenn der Verfasser einerseits der hellenistischen Kunst des 3.—2. Jahrh., welcher er die Tiara zuschreibt, jede Schöpferkraft abspricht, sie nur kompilieren und von Erinnerungen leben lässt (um den stilistischen Mischmasch des Olbiafundes zu erklären), andererseits aber behauptet, dass dieser selben Epoche die herrlichen Funde angehören, die im Kul Oba und bei Nikopol gemacht wurden, die, wie zahlreiche Thatsachen ausser Zweifel stellen, zum Teil noch aus dem 5., zum andern Teil aus dem Anfang des 4. Jahrh. stammen und ganz auf den Traditionen der Nachfolge des Phidias beruhen; der Verf. lässt die Tiara diesen gleichzeitig sein, ja mit diesen aus denselben Ateliers hervorgehen; es bestehe keinerlei stilistischer Unterschied zwischen ihnen, ja die Tiara rühre wahrscheinlich selbst aus dem Nikopol-Funde her, dessen Prachtgeräte überhaupt wohl alle Geschenke von Olbia an Saitapharnes seien!! Gegen solche Verwirrung kunsthistorischer Begriffe ist nicht anzukämpfen.

[3] Es könnte fast scheinen, dass meine Gegner der eigentümlichen Ansicht wären, dass die Qualität eines Urteils dieser Art von der Länge der Zeit abhänge, die es zu seiner Entstehung brauche; denn sie rühmen an Herrn von Kieseritzky, dass dieser die Gegenstände „longuement" geprüft habe, während ich die Tiara, als man sie mir ausser Verschluss gezeigt, nicht länger als „quelques secondes" in den Händen behalten hätte. Auch die Zahl der goldenen Gegenstände, die Herr von Kieseritzky in Petersburg unter seiner Obhut hat („plus de 16000"), scheinen

Ich will versuchen, meine Gründe unter drei Rubriken, nach der technischen, stilistischen und inhaltlichen Seite zu ordnen. Manche Einzelheiten, die ich hier anführe, ergeben für sich allein keine logisch strikten Beweise der Unechtheit, allein alle stimmen zu dem einen Gesamturteil, das ich vorangestellt habe.

Auf die Frage, wer etwa der Fälscher war und wo er arbeitete, werde ich gar nicht eingehen, da sie mir völlig gleichgültig ist. Prof. Wesselowsky hat, freilich ohne die Gegenstände gesehen zu haben, die Ansicht ausgesprochen, sie seien in Otschakoff gemacht. Man hat in Paris gefälschte Goldsachen von dieser Fabrik mit der Tiara verglichen und dabei eine grosse Verschiedenheit konstatiert.[1] Dies mag wohl richtig sein; ich kenne die Fälschungen von Otschakoff nicht, habe aber, wie bemerkt, gar kein Interesse an dieser Frage, die mehr die Polizei als die Wissenschaft angeht. Ich erinnere dabei, dass auch der Verfertiger der berüchtigten sogenannten kleinasiatischen Terrakottagruppen — der übrigens immer noch weiter arbeitet, wenn auch jetzt in anderen Stilarten — noch immer unentdeckt ist.

Ich beginne mit dem technischen Gesichtspunkt. Das Gold hat modernes Aussehen. Dies ist kein Beweis gegen die Echtheit. Allein hervorzuheben ist, dass derjenige Beweis der Echtheit, den viele ungeputzt erhaltene antike Goldsachen in Gestalt eines eigentümlichen rotbraunen Belages an sich tragen, der, wie den Kennern wohl bekannt ist, von Fälschern nicht nachgeahmt werden kann, an dem Goldschatze von Olbia vollständig fehlt. Dagegen hat das Gold an vielen Stellen eine offenbar künstlich hergestellte rote Färbung, die vermutlich jenen unnachahmlichen Belag ersetzen soll, indes nur den Fälscher verrät. — Die echt oxydierten kleinen Bronzestiftchen im Inneren sind in oxydiertem Zustande hineingesetzt und können für die Echtheit des Goldes natürlich nicht das Geringste beweisen.[2] Ebenso sind die echten Glaspasten und die wahrscheinlich echten zwei Steine des übrigen Schmuckes — dergleichen in

sie fast als einen Massstab für die Qualität seines Urteils zu betrachten. Ich würde auch dies nicht zugeben können, worin mich eine frühere Erfahrung bestärkt, wonach Herr von Kieseritzky den bekannten Goldfund von Vettersfelde, in dem ich (1883) in Südrussland gearbeitete altgriechische Goldarbeiten des sechsten Jahrhunderts v. Chr. nachgewiesen habe, vielmehr um etwa ein Jahrtausend später hat setzen und von den zugehörigen südrussischen Funden hat trennen wollen (was er jetzt doch wohl nicht mehr festhalten wird?). Ich bemerke dabei, dass ich seitdem noch eine Reihe wichtiger neuer Thatsachen beobachtet habe, welche meiner Bestimmung des Vettersfelder Fundes noch zu weiterer Bestätigung dienen und die ich bei anderer Gelegenheit einmal besprechen werde.

[1] H. de Villefosse a. a. O.

[2] Herr de Villefosse (dem Herr Th. Reinach folgt) hält die Fälscher doch für zu naiv, wenn er glaubt, ein solcher hätte die oxydierten Stiftchen gewiss recht sichtbar aussen und nicht im Inneren befestigt. Ich habe gefälschte Terrakotten untersucht, wo unter der völlig deckenden Erdschicht vorzüglich nachgeahmte Farbspuren sich befanden. — Herr de Villefosse legt ferner besonderes Gewicht darauf, dass der kleine Widderkopf in der Mitte des Halsbandes, wie Herr von Kieseritzky erkannt habe, der Deckel eines Riechbüchschens sei, das an dieser Stelle der Halsbänder gewöhnlich sei; eine so versteckte Einzelheit hätte ein Fälscher gewiss nicht nachgemacht. Aber warum denn nicht? Darf denn ein Fälscher nicht auch etwas klug sein und darf er jene Eigenheit südrussischer Halsbänder nicht auch beobachtet haben? Sollte es übrigens möglich sein, den Widderkopf oder irgend sonst ein kleines Stückchen des Hals- und Ohrschmuckes (welche ich beide nur durch die Vitrine betrachten konnte) noch als antik zu erweisen, so könnte solch ein Teilchen natürlich für das Uebrige ebensowenig beweisen, wie die gleich zu erwähnenden echten Pasten und Steine.

südrussischen Funden hellenistischer Epoche nicht selten sind — in das moderne Gold eingesetzt.[1]

Stilistisch: Die Tiara, wie der übrige Schmuck, ist stillos; sie stellen ein wüstes, widerwärtiges Gemisch von Motiven aus allen möglichen Zeitaltern dar, und das was eigenartig daran erscheint, ist ein absolut Unantikes und durchaus Modernes. Man hat zur Entschuldigung gemeint,[2] der Stilcharakter der hellenistischen Epoche, welcher der „Fund“ angehöre, sei eben der der Mischung verschiedenartigster älterer Motive. Aber besitzen wir denn nicht die sogenannten homerischen Becher, nicht die pompejanischen Wandbilder, nicht zahlreiche Gemmen und Reliefs, um genau zu sehen, wie die Sagen des trojanischen Krieges in der hellenistischen und der von ihr abhängigen Kunst dargestellt wurden? Und wo findet sich hier etwas auch nur entfernt den Bildern der Tiara Aehnliches?

Doch vor allem, diese echten Monumente sind eben antik in jedem kleinsten Zug, ebenso wie die Fälschung in jeder Linie den Modernen verrät. Da ist kein Gewand, das wirklich richtig sässe, kein Gesicht, das wirklich antiken Typus hätte, keine Bewegung, die echt antik empfunden wäre. Statt deren aber so völlig moderne Haltungen, wie die des Achilleus, der zu den Winden fleht; es ist ja modernes Theaterpathos, und himmelweit verschieden von antikem Empfinden. Man wird in der ganzen Antike vergeblich nach einem Betenden suchen, der diesem gliche.[3] Dann dieser Agamemnon auf der anderen Seite des Scheiterhaufens, der die Schale mit beiden Händen ausgiesst; wo giebt es in der Antike eine ähnlich ungeschickte linkische Haltung, wo ein solches Ausgiessen mit beiden Händen, und wie unantik sitzt hier das Gewand! Solche Beobachtungen sind an allen Figuren der Tiara zu machen, die nicht nach einem bestimmten Vorbild genauer kopiert sind.

Das Moderne tritt besonders deutlich auch an den Gefässen zu Tage, die neben dem Scheiterhaufen und als Geschenke neben dem sitzenden Achill stehen. Der Verfertiger hat hier nicht nur einfach kopiert, sondern auch selbst erfunden. Die Formen und die Dekoration der zwei Urnen neben dem Scheiterhaufen sind ganz modern, der Antike unbekannt.[4] Auf der einen ist das Motiv der panathenäischen Preisvasen des 6.—4. Jahrh., Athena zwischen den Säulen, benutzt.[5] Die Vasen neben dem sitzenden Achill halten sich etwas mehr an antike Vorbilder, mischen dabei aber Motive der verschiedensten Zeiten, Strenges und Spätes, durcheinander; unter diesen Motiven ist nur der Dreifuss der flachen Schüssel direkt unantik. Die

---

[1] Nach H. de Villefosse soll die Echtheit der Pasten auch die Echtheit des Schmuckes, zu dem sie verwendet sind, „pour tout autre personne“ — d. h. doch nur für sehr naive und unerfahrene Personen — beweisen.

[2] H. de Villefosse und Th. Reinach a. a. O.

[3] de Villefosse vergleicht den tanzenden Satyr; aber ist dieser ein Betender? Th. Reinach bewundert in dieser Figur die Vereinigung der Traditionen des Praxiteles Skopas und Lysippos!

[4] Herr Th. Reinach weiss zwar keine Analogieen anzuführen, meint aber, ich hätte wohl nur Thonvasen verglichen und räth mir Overbeck's Pompeji an, wo ich mich über antike Metallvasen belehren soll: ich glaube fast, seine Kenntnis von diesen hat keine anderen Quellen! er hat auch sie nicht ausgeschöpft.

[5] de Villefosse glaubt zur Verteidigung auf die auf den sog. samischen Bechern hellenistischer Zeit häufig vorkommende archaistische Athena hinweisen zu dürfen. Aber archaistische Athenafiguren giebt es ja überall genug; wo aber kommt das Motiv der panathenäischen Preisvasen, die Athena zwischen den Säulen, anders vor als wo es hingehört?

herumliegenden homerischen „Talente" haben die dreieckige und runde Form der gewöhnlichen kleinen griechischen Gewichte.

Der moderne Charakter ist ferner auch in der Stilisierung der menschlichen Körper evident. Keine Periode der Antike — auch die des Verfalles in der Spätzeit nicht, am wenigsten aber die hellenistische, die Zeit der höchsten Virtuosität — keine antike Periode hat eine solch stümperhafte Unfähigkeit und Unsicherheit in der Bildung des menschlichen Körpers gehabt, wie wir sie hier sehen. Da zeigt sich recht der Moderne, dem das Nackte ungewohnt ist. Die bekannte klare, sichere Stilisierung des Nackten, welche die ganze Antike charakterisiert, sucht man hier vergebens; besonders an Brust und Bauch lässt sie sich vermissen. Auch fehlt alles Gefühl für sichere, richtige Proportionen, die überall schwanken. Dagegen glaubte der Verfertiger recht antik zu sein, wenn er die Geschlechtsteile in widerwärtiger Aufdringlichkeit hervorhob. Er hat es auch wirklich erreicht, dass man dies als einen Beweis der Echtheit angeführt hat.

Unerhört wäre fernerhin bei einem Friesrelief der angenommenen Art und Zeit, dass die Figuren ohne Bodenlinie in verschiedenen Höhen aufstehen. Dazu hat den Verfertiger eine gewisse Gattung späterer Vasenbilder verführt; dass die Art dieser Vasenbilder nicht ohne weiteres für ein Friesrelief passt, hat er nicht bedacht.

Ueberhaupt verrät sich der Fälscher nicht weniger als durch die rein modernen Züge durch die Art, wie und welche Vorbilder er benutzt. Zwar die Thatsache, dass Vorbilder verschiedener Zeiten benützt sind, würde allein noch nichts für die Unechtheit beweisen. Allein es lässt sich erkennen, dass diese Vorbilder ganz bestimmte uns erhaltene Denkmäler waren, Denkmäler, die zum Teil aus Gräbern stammen und die zeitlich und örtlich weit auseinanderliegen. Welche Periode, welcher Ort wäre denkbar, an dem ein antiker Künstler ein dem 5. Jahrhundert angehöriges Halsband von Taman, dann Arbeiten verschiedenster Zeiten aus den Gräbern von Kertsch und dem entfernten Nikopol, dann wieder Vasenbilder Süditaliens und endlich die spätrömische Silberschüssel, den sogenannten Schild des Scipio in Paris, alles gleichzeitig hätte benutzen können! Das war eben nur dem modernen Verfertiger möglich.

Betrachten wir die Vorbilder etwas näher. Die Gesamtidee zu der Tiara gab natürlich der prachtvolle goldene Helm, CR. 1876, 2, 1. Von Einzelheiten betrachten wir zunächst unter den Tierfiguren des unteren Bildstreifs einen Bock, der das eine Vorderbein einknickt und den Kopf von vorne zeigt. Die Figur ist — nur mit vertauschter Richtung — entnommen von dem Halsband Compte rendu 1869, pl. 1, 13. Von eben demselben sind die zwei Schafe entlehnt, die links folgen, sowohl das schreitende als das liegende, das sich am Ohre kratzt. Dasselbe Halsband gab die Idee zu den Mohnstengeln, die hier nur weniger stilisiert gebildet sind. Das Halsband stammt aus einem in die Zeit um 400 v. Chr. zu datierenden Grabe von Taman; es ist indes aus Blassgold gearbeitet und ein relativ älteres, gewiss noch dem 5. Jahrhundert angehöriges Stück; daher denn auch das altertümliche Motiv des Bockes, das unser Fälscher als solches natürlich nicht erkannt und thörichter Weise herübergenommen hat. Besonders beweisend ist hier auch, dass gleich mehrere Motive von demselben Vorbild entlehnt sind. Der gewöhnliche Einwurf der Verteidiger, der Künstler von Olbia habe aus derselben gemeinsamen Quelle der Tradition geschöpft wie der Künstler der sicher antiken

Arbeiten, ist dem gegenüber wirkungslos. — Die Pferdescenen sind ganz offenbar von der berühmten Silbervase von Nikopol (CR. 1864 pl. 3) inspiriert. Der fliegende Kranich ist von der Gemme des Dexamenos (CR. 1861, pl. 6, 10) genommen, nur sehr ungeschickt in zu aufrechte Haltung gebracht und zwischen Gewächse gestellt, wo er gar nicht fliegen kann.[1] Der Skythe, der einem nackten Knaben das Bogenschiessen lehrt, ist eine recht ungeschickte freie Imitation einer Gruppe des berühmten goldenen Goryt von Nikopol (CR. 1864, pl. 4), wo die Jugend eines Griechenhelden (des Achilleus?) geschildert wird. Dieser herrliche Goryt von Nikopol ist überhaupt stark benutzt. Von ihm stammt auch die eigenartige Form des reichen Rankenornaments im oberen Teile der Tiara; von ihm auch das Palmettenornament unter der Spitze. Dagegen ist das Strickornament unten von dem anderen langen Goryt von Nikopol (CR. 1864, pl. 5, 1) entlehnt. Ganz anderer Herkunft ist das strenger gezeichnete schräge Palmettenornament unten; es stammt von den attischen Vasen des schönen Stiles des fünften Jahrhunderts. Das Schuppenornament oben kommt wieder von Metall-Vorlagen aus Südrussland; es erscheint hier schon in bester Zeit (Materialien zur russ. Archäol. No. 13 (1894), p. 76, Fig. 56; p. 146, Fig. 21; p. 150, Fig. 23) und ist auch an hellenistischen und römischer Zeit angehörigen Gefässen häufig (vgl. Silbervasen der Krim wie Antiqu. du Bosph. pl. 37, 5 und pl. 40). Auch das naturalistische Weinrankenornament (über dem unteren Fries der Tiara) ist von hellenistischen Metallgefässen der Krim wie Antiqu. du Bosph. pl. 37, 5 und pl. 38, 3 entlehnt.

Eine besonders in die Augen fallende ungeschickte Imitation ist in die Mitte der beiden runden Ohrgehänge gesetzt; die hier befindliche Gruppe von Peleus und Thetis Ringkampf ist frei kopiert nach einem berühmten Halsbande des Kul Oba (Antiqu. du Bosph. pl. 13, 3), das zu den zahlreichen älteren Stücken jenes reichen Tumulus gehört;[2] es ist aus Blassgold und noch im strengen Stile des 5. Jahrhunderts gearbeitet; das Motiv des Peleus und Thetis-Kampfes ist daher noch das archaische. Wie wenig diese altertümlichen Figuren mit den eckigen Bewegungen zu dem Typus seiner Ohrgehänge passen — sie füllen übrigens auch den Raum recht schlecht — hat der Fälscher nicht gemerkt.[3]

Ein anderer flagranter Fall, an dem der Fälscher sich entlarvt, ist der Mann mit den Rossen rechts hinter dem betenden Achilleus (auf der Abbildung kaum mehr zu sehen). Nicht ein altertümliches Motiv, nicht südrussische Goldarbeiten, sondern eine unteritalische apulische Vase des 4. Jahrhunderts ist hier Vorbild. Der Mann nebst seinen Rossen (deren es nur hier vier statt zweien sind) ist mit seinem ganzen, eben nur jenen Vasen eigenen, stilistischen Habitus herübergenommen von dem Odysseus, der dort Rhesos Rosse wegführt![4]

---

[1] Bequeme Nebeneinanderstellung der Abbildungen bei Th. Reinach.

[2] Vgl. darüber Goldfund von Vettersfelde, S. 17 f. Ich habe seitdem durch Studien in der Ermitage die deutlich auszuscheidende ältere Schicht des Kul Oba noch viel genauer kennen gelernt.

[3] Ich verstehe nicht, wie H. de Villefosse zur Verteidigung glaubt auf den etruskischen Spiegel Museo Borbon. 12, 43 hinweisen zu können. Es ist dies ein strenger Spiegel des 5. Jahrh.; altertümliche Darstellungen des Peleus und Thetis-Kampfes giebt es ja aber doch in Menge! Mit dem Kul Oba Armband und dem gefälschten Ohrringe ist nicht einmal besondere Aehnlichkeit vorhanden.

[4] Das Motiv erscheint im wesentlichen übereinstimmend auf zwei apulischen Vasen: a) In Neapel, Heydemann 2910: Gerhard, Trinksch. u. Gef., Taf. K; Overbeck, Gall., Taf. 17, 5; Baumeister, Denkm., Fig. 782.

Nicht minder deutlich ist es, dass der sitzende Achilleus zusammen mit der herbeigeführten Briseis von jener grossen Silberschüssel im Cabinet des médailles zu Paris entlehnt ist, die „bouclier de Scipion" heisst.[1] Dies Gefäss ist, wie die Bogen auf den Säulen des Hintergrundes zeigen, spätrömisch. Doch auch der bekannte Altar des Kleomenes (Overbeck, Gall. Taf. 14, 7) ist bei der Briseis benutzt; er zeigt bekanntlich dasselbe Motiv bei der zum Opfer geführten Iphigenie, wie es der „Schild" für Briseis verwendet; in der Gewandung, sowie in der Art wie Briseis geführt wird, hat sich der Fälscher mehr an diese Iphigenie angeschlossen.

Selbst bei der Halskette und den Ohrringen hat der Fälscher, in dem Streben etwas Neues zu machen, Motive verschiedener Epochen in unmöglicher Weise zusammengewürfelt. Auf die altertümliche Peleus und Thetis-Gruppe ward schon hingewiesen. Die ganze Form der Ohrgehänge ist von den prachtvollen Stücken des schönsten freien Stiles um 400 v. Chr., wie Antiqu. du Bosph. pl. 19, 1; Compte rendu 1865, pl. 2, 1. 2 entlehnt. Allein die kleinen spiralförmig gedrehten Drahtstreifchen mit den goldgefassten Glaskugeln sind ein Motiv, das der späteren, der hellenistischen Zeit angehört; es ist kopiert von Funden der Art wie Compte rendu 1880, pl. 1, 1. 5. 17; 3, 2. 3. 4. 5. Auch an der Halskette hat der Fälscher dies hellenistische Motiv mit anderen der Epoche um 400 v. Chr., wie den schönen tropfenförmigen Bommeln (vgl. Antiqu. du Bosph. pl. 6, 2; 12ª, 3. 4; 19, 1 ff.; Compte rendu 1865, pl. 2; 1869, pl. 1, 14) vermischt. Die grossen viereckigen und ovalen Platten des Halsbandes, mit den Steinen und Pasten, sind ebenfalls ein Motiv nur der späteren Zeit (vgl. Compte rendu 1880, pl. 1, 6 und einen schönen südrussischen Fund hellenistischer Zeit, den ich vor mehreren Jahren im Kunsthandel gesehen habe), das zu den der älteren Epoche entnommenen Ziermotiven nicht passt. Sehr ungeschickt war es von dem Fälscher, dass er die feingezeichneten Palmetten auf den drei Mittelstücken des Halsbandes mit der nur älterer oder wieder viel späterer Zeit eigenen derben, groben Granulierung auf den Endstücken verband. Die Palmetten und Ranken auf Ohrgehäng und Halsband sind sauber gearbeitet, stechen aber in ihrer kümmerlichen, trockenen, fabrikmässigen Regelmässigkeit himmelweit ab von dem köstlichen freien Zuge, der an den Originalen immer zu bewundern ist.[2] Gewiss sind das Halsband und die Ohrgehänge recht achtbare Produkte moderner Goldschmiedarbeit — an die echten antiken reichen sie nicht entfernt heran. Und von einer „Harmonie der Dekoration", die man hat bewundern wollen,[3] kann gar nicht die Rede sein, indem vielmehr hier, wie an der Tiara, dem geschärften Blicke schreiende Dissonanzen entgegentreten.

Ich komme zu dem dritten Gesichtspunkte, dem des Inhalts. Auch hier giebt es des Anstössigen genug.

Herr Th. Reinach versetzt diese Vase fälschlich nach Berlin. — b) Wiener Vorlegebl., Ser. C, 3, 2. Engelmann, Ilias, No. 58. Früher S. Fontana-Triest, jetzt Berlin, s. Arch. Anzeiger 1889, S. 93, 7.

[1] Overbeck, Gall. her. Bildw. S. 447, No. 98. Millin, gal. mythol. pl. 136, 587. Photographie von Giraudon, reproduziert bei Th. Reinach.

[2] Einen bequemen Vergleich ermöglicht Th. Reinach durch die Nebeneinanderstellung eines Ohrgehänges vom Kul Oba neben das des Louvre; es ist charakteristisch für seine Betrachtungsweise, dass er hierbei von Unterschieden gar nichts merkt!

[3] Héron de Villefosse a. a. O.

Verdächtig ist von vorn herein der ausserordentlich genaue Anschluss an Homer. Dergleichen Illustrationen waren auch ein Lieblingsgebiet des Fälschers der Terrakottagruppen. Indes dies beweist noch nichts. Bedenklicher ist aber, dass zu dem Eidopfer des Agamemnon ein wirklicher Wildeber herbeigeführt wird. Aus der erhaltenen Kunst ist zu schliessen, dass unter dem bei solchen Opfern in der Litteratur von Homer an erwähnten κάπρος kein wilder, sondern ein zahmer Eber (d. h. ein nicht kastriertes männliches Schwein) verstanden werden muss; es ist ein Zuchteber, der bei solchen Gelegenheiten geopfert wird (in der Odyssee wird der κάπρος als Opfertier auch ausdrücklich συῶν ἐπιβήτωρ genannt, λ 131, φ 278; vgl. Aristophanes von Byzanz bei Eustath. p. 1752, 12). Der Wildeber als Opfertier auf der Tiara ist das Missverständnis eines Modernen.

Ein Hauptbild ist das des Achilleus, der zu den Winden fleht, dass sie den Scheiterhaufen entzünden mögen. Von oben fliegen denn auch die Winde Boreas und Zephyros herbei mit Fackeln in den Händen; der eine bläst überdies aus einem Horne in die sich entfachende Flamme. Diese Windgötter sind in Puttengestalt als kleine Eroten gebildet. Dafür giebt es in der ganzen antiken Kunst keine Analogie, da sie Windgötter nur in erwachsener Gestalt kennt.[1] Offenbar reichten die von dem Fälscher benutzten Handbücher nicht aus, um ihn über diesen Punkt zu belehren. Ein antiker Künstler, der hätte die Ilias illustrieren wollen, hätte aber am wenigsten darauf verfallen können, die Windgötter, entgegen ihrem feststehenden Typus, zu Kindern zu machen, da sie gerade in der Ilias ja als so gewaltige Dämonen geschildert werden. Dem Modernen war die Putten-, die sogenannte „Genien"gestalt für alles Dämonische geläufig.

[1] Th. Reinach bemüht sich vergebens, Analogieen nachzuweisen. Sowohl die Winde der Virgil-Illustration, die er p. 241 aus Millin, gal. myth., fig. 646 wiederholt, als die des Mosaiks von Tyros, p. 242 sind Jünglinge, keine Putten. Das Gleiche ist auch bei dem späten Neapler Prometheus-Sarkophage der Fall (Gerhard, ant. Bildw. 61; Müller-Wieseler, Denkm. II, 841), den man freilich nicht nach dem Ausschnitt beurteilen darf, den Reinach p. 243 giebt. Der Sarkophag zeigt ein ausserordentliches Schwanken der Proportionen, je nach dem Raume: Helios ist ganz klein, viel kleiner als der Windgott, und doch gewiss kein Putto; noch kleiner der Aither mit Bogengewand, zwischen Neptun und Merkur; klein auch der nach Wieselers Deutung Psyche wegführende Merkur; es ist danach klar, dass nicht die geringste Berechtigung vorliegt, die Halbfigur des Windgottes als Putto aufzufassen, namentlich da auch das Haar keineswegs das typische Kinderhaar ist; der Windgott ist hier, wie immer, in jünglingshafter Gestalt gedacht. Th. Reinach hat dann noch auf die Beschreibung des Anemodulion in Konstantinopel aufmerksam gemacht; nach ihm seien hier von Konstantin dem Rhodier auf den die Wände bekleidenden Bronzereliefs Kinder („enfants") erwähnt, die aus Trompeten die verschiedenen Winde blasen. Hier sieht nun Reinach einen sicheren Beweis dafür, dass man die Winde in Kindergestalt gebildet habe. Scheinbar ein schlagender Beweis! Aber was steht denn wirklich da? Kein Wort von „Kindern"! Sowohl Konstantin der Rhodier an der angezogenen Stelle (Revue des études gr. IX, 1896, p. 42, v. 193 ἄλλοι τ' ἐποκλάζοντες ἔμπαλιν νέοι σάλπιγξι χαλκαῖς προσφυσῶσιν ἀνέμους) als Kedrenos in seiner wörtlich übereinstimmenden Beschreibung nennen jene Winde νέοι; ich werde Th. Reinach nicht darüber belehren müssen, dass dies „Jünglinge" und nicht „Kinder" bedeutet. — Dass auch die mittelalterlichen Handschriften, in deren Bildern Winde häufig vorkommen, diese regelmässig in jünglingshafter Figur geben, bemerkt mir mein Kollege Traube. — Das Motiv des Blasens sichtbaren Windes aus langem Horn hat der Fälscher der Tiara wahrscheinlich aus jener Virgil-Illustration entnommen, die zu betrachten er nicht, wie Herr de Villefosse meint, nach Rom zu reisen, sondern nur Millin's Galerie mythologique aufzuschlagen brauchte.

Einem anderen gegenständlichen Anstoss begegnen wir an dem unteren Streif; hier steht ein Skythe, beide Arme hoch erhoben, vor einem grossen Kessel;[1] man erklärt die Scene als „adoration"; die pathetische Haltung des betenden Skythen ist höchst unantik, und nicht minder anstössig ist der Kessel, und zwar diesmal durch die Treue und Richtigkeit, mit der hier ein echt skythisches Gefäss nachgebildet ist. Meines Wissens wäre es unerhört in der Antike, so viele Barbarendarstellungen wir auch haben, dass Barbarenvasen mit archäologischer Treue nachgeahmt erschienen. Dagegen lag es für den Fälscher sehr nahe, dass er durch einen jener echt skythischen, in Russland und Sibirien weit verbreiteten, bekannten Kessel[2] seinem Skythenbilde das Gepräge höherer Echtheit zu geben versuchte. So handelt der Moderne, der die skythische Kultur aus Büchern studiert; der Grieche von Olbia trieb schwerlich skythische Vasenstudien.

Derselbe untere Streif enthält einen weiteren Fehler in der Nike, die hinter dem, einen Greif jagenden, Skythenkönig mit Kranz und Palme herfliegt: Nike ist griechischen Jagddarstellungen völlig fremd; in dem Erlegen eines Jagdtieres sah man eben keine That, die des Kranzes der Nike wert war.

Wir kommen endlich, indem wir minder Wichtiges übergehen — eingehendere Analyse der Details würde noch manche Fehler aufdecken — zu dem interessantesten sachlichen Anstosse, der Inschrift. Die Voraussetzungen, auf denen sie beruht, sind geradezu unsinnige und unmögliche.

Die Inschrift lautet: ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος ὁ Ὀλβιοπολείτων βασιλέα μέγαν καὶ ἀνείκητον Σαιταφάρνην. Der König Saitapharnes wird mehrfach erwähnt in der berühmten Protogenes-Inschrift von Olbia. Er war, wie es scheint, der König der in derselben Inschrift genannten Saier, eines wahrscheinlich skythischen Barbarenstammes.[3] Dieser ist die regelmässige Landplage von Olbia zu Protogenes Zeit; der König pflegt vor die Stadt zu kommen und durch Drohungen für sich und die kleineren Fürsten seines Gefolges reiche Geschenke zu erpressen. Der reiche Protogenes pflegt dann mit seinem Gelde den leeren Kassen der Stadt aufzuhelfen. Denn Geld, baares Geld vor allem, wollten diese Barbaren, ganz wie dies von den Bastarnern bei ihren Verhandlungen mit König Perseus berichtet wird (vgl. oben S. 61); sie dringen vor allem auf das baare Geld, der König möchte sie gerne mit Geschenken und zwar Kleidern, Pferden und Pferdeschmuck abfinden. Das war es, was man ausser dem Gelde den Barbaren noch anbieten konnte. Dass mit den Geschenken (δῶρα) der Inschrift nichts anderes als Geld gemeint ist, geht aus einer Stelle derselben ganz deutlich hervor; Protogenes bringt als Gesandter mit einem Anderen 900 Goldstücke zu Saitapharnes; dieser nimmt diese „δῶρα" zwar an, schickt aber die Gesandten zornig zurück und verlangt mehr. Darauf entschliessen sich die Olbiopoliten ihre verfallenen Mauern wieder herzustellen, wozu ihnen wieder Protogenes das Geld giebt.

[1] Auf der Abbildung nicht sichtbar; bei Th. Reinach ist die Scene abgebildet.

[2] Viele in Aspelins Werk über die finnisch-ugrischen Altertümer. Ein Beispiel auch bei Kondakoff-Tolstoi-Reinach, ant. de la Russie mérid. p. 403. Sie kommen, woran mich Th. Reinach erinnert, auch in den skythischen Königsgräbern von Nikopol und Kul Oba vor; ein Beispiel bei Th. Reinach p. 247 aus Nikopol nach Rec. d'ant. de la Scythie.

[3] Vgl. Tomaschek, die alten Thraker I, S. 98.

Von den Barbaren ist im weiteren Verlaufe der Inschrift nicht mehr die Rede; wahrscheinlich verzogen sie sich angesichts der in Stand gesetzten Mauern.

Die Inschrift der Tiara soll diese als ein Ehrengeschenk des Rates und Volkes von Olbia an den König Saitapharnes bezeichnen; die Tiara soll eines der δῶρα sein, welche die Stadt Olbia dem Könige schicken musste. Dies beruht auf einer wirklich lächerlichen und kindlichen Annahme: als ob der Zorn jenes nomadisierenden Barbaren durch eine griechische Ehreninschrift, durch Illustrationen zu Homer, durch kunstvolle Bildchen in dünnem Goldblech zu besänftigen gewesen wäre! Moderne Analogieen sind es, die dem Verfertiger vorschwebten, eine Stadt, die etwa einen reich verzierten Becher oder dergleichen machen lässt, zu Ehren eines sie besuchenden Fürsten.

Man wende nicht ein, dass die Skythenfürsten, wie so mancher südrussische Tumulus lehrt, griechische Kunstarbeiten sehr wohl zu schätzen gewusst haben. Gewiss haben sie bei den kunstfertigen Griechen manches Prachtgerät bestellt; allein der Saitapharnes, den uns die Inschrift kennen lehrt, war ganz offenbar kein Kunstliebhaber; nicht als über ein unkünstlerisches Geschenk geriet er über die 900 Goldstücke in Zorn, sondern einfach, weil sie ihm zu wenig waren; und durch eine Ehreninschrift konnten ihn die Olbiopoliten gewiss so wenig von ihren Mauern vertreiben, als den Türken etwa die Wiener durch Verleihung des höchsten glänzendsten Ordensternes.

Die Tiara-Inschrift ist aus der Protogenes-Inschrift abgeleitet. Sie kopiert deren Buchstabenformen genau, aber in ängstlichen, unsicheren Zügen. Wie jene, zeigt sie das runde kursive *C* neben dem eckigen monumentalen *E*, ein Nebeneinander, das man mir in Paris als Beweis der Echtheit vorhielt, während es doch nur von jener Vorlage entnommen ist. Von derselben ist auch die eigenartige Form des Omega kopiert.

Ob die grammatische Form der Tiara-Inschrift eine wirklich zweckentsprechende ist, scheint mir zweifelhaft. Sicher ist jedenfalls, dass die hier erscheinende Form, der einfache Accusativ neben dem Subjekt ohne Verbum, in zwei Gattungen häufig vorkommender Inschriften sehr gewöhnlich ist; nämlich erstlich an den Postamenten von Ehrenstatuen; das Verbum, das in diesen Fällen hinzugedacht werden muss, ist, wie die Beispiele, wo es zugefügt ist, beweisen, ἀνέθηκεν[1] oder, namentlich in römischer Zeit, ein anderes verwandtes Wort wie ἀνέστησεν oder καθιέρωσεν.[2] Zweitens erscheint jene Form an Ehreninschriften innerhalb von Kränzen,[3] wobei natürlich kein anderes als das Verbum στεφανοῦν zu ergänzen ist. Nach diesem sehr gewöhnlichen Typus, von dem jede Inschriftsammlung Beispiele genug enthält, ist die Tiara-Inschrift gebildet. Freilich handelt es sich bei ihr weder um einen Ehrenkranz, noch weniger um eine Ehrenstatue; allein eine neue in seinen Handbüchern nicht vorkommende Form zu erfinden, wagte ihr Verfertiger offenbar nicht; er hielt sich an die Vorbilder, wenn sie auch nicht ganz passten. So handelt der Moderne; der Grieche würde seinen Gedanken, dass die Tiara von der Stadt dem Könige als Geschenk dargebracht werde, deutlich ausgedrückt

[1] Z. B. CIA II, 1166. 1168 f. 1217. III, 583.
[2] Z. B. CIA III, 708. 709. I. Gr. Insul. I, 39.
[3] Z. B. CIA II, 1340 ff. III, 916. 921.

haben, etwa in der Art wie dies eine alte Vaseninschrift, Ἐπαίνετος μ' ἔδωκεν Χαρόπῳ thut,[1] nur dass die Tiara natürlich nicht nach der alten Weise selbst zu sprechen brauchte. Indes wer die Inschrift auch für richtig getroffen halten sollte, hätte damit natürlich noch nicht das Geringste für ihre Echtheit bewiesen. Uns aber passt die Thatsache, dass sie eine landläufige, doch für andere Fälle geprägte Form benutzt, zu ihrer sonst erwiesenen Unechtheit.

Es war freilich etwas gar Verlockendes für einen Fälscher, der nicht tiefer nachdachte, eines der „Geschenke", welche die Protogenes-Inschrift erwähnt, aus der Phantasie zu bilden und so dem populären Streben nachzukommen, das litterarisch Berühmte auch zu einem Monumentalen zu machen. Es ist ja dasselbe Streben, das so manche Reliquie hat erstehen lassen. Welch reizender liebenswürdiger Zufall, dass uns zwei „Gräber" bei Olbia dieselben schönen Sachen bescheert haben, welche die alte bekannte Protogenes-Inschrift dem Phantasievollen anzudeuten scheint, die Tiara des Königs und daneben auch den Schmuck der Königin! Wie nett von den Barbaren, dass sie diese Ehrengeschenke von Olbia auch gerade in der Nähe der Stadt sich ins Grab setzen liessen, und wie freundlich vom Schicksal, das sie so schön beisammen uns wieder schenkte.

Ich gönne allen denen ihre Freude, die gläubigen Gemütes zu der Reliquie des alten Königs Saitapharnes im Louvre wallfahrten. Ich glaube nur, die Freude wird nicht lange dauern: ganz ohne mein Zuthun wird man bald erkennen, dass es nichtig hohler Schein war, an dem man sich ergötzte, und wird ihn ruhig zu Grabe tragen, dahin ihm keine Thräne folgen wird.

---

[1] Auf einer Exekias-Vase, Klein, Meistersignaturen S. 40.



I

Verlag von GIESECKE & DEVRIENT, Leipzig u. Berlin





II

Verlag von GIESECKE & DEVRIENT, Leipzig u. Berlin





III





IV

V…g v… Giesecke & De…rient, Le…g u. Berl…



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Tafel I—IV:

Bronzekopf des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth.

Im Texte:


GIESECKE & DEVRIENT
LEIPZIG
BERLIN









